MINISTERUL EDUCAȚIEI CULTURII ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA

COLEGIUL DE MUZICĂ ȘI PEDAGOGIE DIN BĂLȚI
CATEDRA DIRIJARE CORALĂ ȘI CANTO

EMILIA MORARU

METODICA ȘI MANAGEMENTUL COLECTIVULUI CORAL

SUPORT DE CURS

BĂLȚI 2020

CUPRINS:

Compartimentul I
METODICA LUCRULUI CU FORMAȚIILE CORALE....4
Modulul I
ASPECTE ALE ORGANIZĂRII FORMAȚIEI CORALE....4
Corul. Categoriile de coruri....4
Componența numerică a corului....6
Raportul numeric dintre grupurile corale....7
Criterii și metode de selecționare a vocilor pentru cor....7
Amplasamentul și modalitățile de amplasare a corului....9
Modulul II
FORMAREA SONORITĂȚII CORALE....11
Auzul muzical. Tipurile de auz muzical. Componentele auzului muzical....11
Intonația și acordajul sonor....13
Echilibrul sonor al corului....15
Modulul III
FORMAREA CULTURII VOCALE ÎN COR....17
Exercițiile de cultură vocală....17
Metodologia formării deprinderilor vocal-corale....20
Cântul coral pe mai multe voci, cântul coral *a cappella* și cântul polifonic fără acompaniament....26
Procedee muzical-corale și muzical interpretative....31
Modulul IV
REPERTORIU ȘI PROGRAME....36
Criterii de selectare a repertoriului pentru formațiile corale....36
Elaborarea programelor de concert....38
Modulul V
ASPECTE ALE ORGANIZĂRII ȘI CONDUCERII FORMAȚIEI CORALE....40
Aspecte organizatorice în activitatea corului....40
Procesul de lucru la o piesă corală. Studiul individual și studiul pe partide corale....41
Activitatea profesională a dirijorului în procesul de lucru asupra piesei corale....45
Desfășurarea repetiției cu formația corală de copii....45
Compartimentul II
MANAGEMENTUL COLECTIVULUI CORAL....47
Modulul I
FINALITATEA ACTIVITĂȚII DIRIJORULUI DE COR....47
Calităţile dirijorului de cor....47
Complexitatea profesiei de dirijor....48
Dirijorul ca *Leader*....50
Caracteristici, calități și beneficii ale *leadership*-ului....51
Leader Versus *Manager*....52
Specificul activității dirijorale. Dirijorul de performanță....54

Relația dirijor-cor în actul interpretativ de performanță.....55
Stiluri de conducere dirijorală.....57
Funcții/roluri manageriale ale dirijorului (în colectivul coral).....58
Modulul II
FINALITATEA ACTIVITĂȚII MANAGERULUI COLECTIVULUI CORAL.....59
Managementul și managerul.....59
Aptitudinile manageriale.....60
Funcțiile/rolurile managerului.....61
Stiluri de conducere și comunicare managerială.....62
Legătura intre stilul de conducere şi eficienţă.....63
BIBLIOGRAFIE.....64

Compartimentul I

METODICA LUCRULUI CU FORMAȚIILE CORALE

Modulul I:

ASPECTE ALE ORGANIZĂRII FORMAȚIEI CORALE

CORUL. CATEGORIILE DE CORURI

Cor – reuniune de cântăreţi amatori sau profesionişti, care au acelaşi scop: interpretarea artistică a unor lucrări destinate cântului coral.

Categoriile corurilor şi tipurile lor.

În funcţie de utilizarea şi distribuirea vocilor rezultă două categorii de coruri: coruri pe voci egale şi coruri mixte.

Coruri pe voci egale – corurile care cântă numai în două din cele trei registre ale scării vocale: corurile de copii şi de femei (în registrele mediu şi acut) şi corurile de bărbaţi (în registrele mediu şi grav).

Coruri mixte – corurile care se desfăşoară în toate trei registrele şi iau naştere din combinarea vocilor de copii sau de femei cu cele ale bărbaţilor.

1) **Corul de copii** – alcătuit din fete şi băieţi până la vârsta mutaţiei vocii. În general, nu se formează coruri numai din fete sau numai din băieţi, ci combinat. Există, însă, şi coruri formate doar din băieţi: corul de băieţi din Viena, corul Radio din Berlin, corul de băieţi din Salzburg.

Corurile de copii pot fi:

- Pe o singură voce – coruri formate din copii mici, de la cei de la grădiniţă până la cei din clasa a II-a;
- Pe două voci – soprano-alto, având ambitusul:
  Sopran – do_1 – sol_2;
  Alto – la, octava mică – mi_2;
- Pe trei voci – Sopran I, Sopran II, Alto:
  S I : mi_1 – sol_2;
  S II : si, octava mică – mi_2;
  Alto : sol, octava mică – do_2.
- Pe patru voci – S I, S II, A I, A II:
  S I : mi_1 – sol_2;
  S II : do_1 – mi_2;
  A I : si, octava mică – re_2;
  A II : sol, octava mică – si_1.

2) **Corurile feminine** au o mai mare amploare şi largi posibilităţi tehnico-expresive. Ele pot fi:

- Pe două voci – S : S I + S II
  A : mezzo-soprano şi contralto;
- Pe trei voci – Sopran, mezzo-sopran şi alto;
- Pe patru voci – S I, S II, A I, A II

- Vocile feminine se împart şi până la 5, 6, 8, 10 sau 12 voci.

3) **Corurile bărbăteşti** – dispun de o întindere mai amplă (uneori, chiar de trei octave) de o forţă sonoră şi o variaţie timbrală mai mare, decât cele feminine. Ele pot fi:

- Pe două voci – Tenor, Bas (în grupa başilor fiind incluşi şi baritonii);
- Pe trei voci - Tenor, Bariton, Bas sau T I, T II, bas (incluzându-se şi baritonii);
- Pe patru voci – T I, T II, Bariton, Bas

4) **Corurile mixte**:

Cel mai frecvent tip de cor întâlnit în practica contemporană are următoarea componenţă: S, A, T, B.

Corul mixt are cea mai diversă paletă timbrală şi cel mai mare ambitus. Pentru amplificarea aparatului sonor se recurge la divizarea vocilor: S I, S II, A I, A II, T I, T II, Bariton, Bas, pedalişti sau octavişti.

5) Coruri multiple

Cor multiplu – utilizarea concomitentă sau alternativă a două sau trei coruri de acelaşi tip sau de tipuri diferite.

Cor dublu – poate rezulta din alăturarea a două coruri mixte (O. Lasso – *Ecoul*, H. Leo Hassler – *În răcorosul mai*, G. Enescu – *Oedip*), din alăturarea corului de copii celui mixt (B. Britten *A boy was born*) sau a celui feminin celui mixt (C. Arvinte – *Triptic maramureşean*).

Cor triplu – mai rar utilizat, prezintă rezultatul alăturării a trei coruri mixte, trei coruri cântând în canon (K. Penderecki – *Stabat mater*), trei coruri bărbăteşti (R. Strauss – *Cântecul barzilor*), a două coruri mixte şi unul bărbătesc (G. Verdi – opera *Aida*).

Genurile colectivelor corale:

1) ***Coruri academice*** – corale, coruri de operă;
2) ***Coruri în stil popular, folclorice***;
3) ***Ansamblu de cântece şi dansuri***.

Corul academic – prezintă sonoritatea clasică, bazată pe emisia vocală de bel-canto. Abordează repertoriu clasic, indiferent de epoca în care au fost scrise. Se pot aborda lucrări inspirate din folclor în prelucrări ale compozitorilor naţionali, dar interpretate în spiritul artei muzicale culte.

Corul popular – are drept bază a stilului său interpretativ emisia vocală naturală, nestudiată, cu caracter autentic, cu colorit specific. Acestui tip de cor îi este caracteristic: modul de a cânta, pronunţia locală a zonei folclorice din care face parte, repertoriul şi autenticitatea cântecului popular pe care le păstrează cu sfinţenie.

Ansambluri de cântece şi dansuri – formaţie complexă care cuprinde solişti vocali şi instrumentali de muzică populară şi cultă, cor, orchestră, corp de balet. Spectacolele lor sunt combinate din dansuri populare şi clasice, coruri a cappella şi cu acompaniament, piese solistice sau interpretate în grupuri vocale.

COMPONENŢA NUMERICĂ A CORULUI

Corurile se deosebesc prin numărul mai mic sau mai mare de cântăreţi din care sunt alcătuite. Din acest punt de vedere, corurile pot fi:

- ***mici***;
- ***medii***;
- ***mari***;
- ***foarte mari***.

Această clasificare se realizează în funcţie de repertoriul abordat, de preferinţele dirijorului.

Cât de mic poate fi un cor? De aceste probleme au fost preocupaţi dirijorii ruşi P. Cesnokov şi Gh. Dmitrievski. Problema respiraţiei, pusă în discuţie de aceşti doi dirijori, este importantă, dar nu primordială. Câte două persoane la părtidă nu pot constitui un cor, mai degrabă, este vorba de un octet sau de un dublu cvartet.

Cesnokov şi Dmitrievski consideră că trei persoane la partidă formează, deja, un mic colectiv: când una respiră, celelalte două cântă. Însă, cu 12 persoane nu putem aborda un repertoriu variat. Acest tip de formaţie poate fi numit grup vocal.

În funcţie de repertoriul actual, constituit din muzică clasică şi contemporană, componenţa numerică ar fi următoarea:

- Cor mic – 22 - 24 persoane;
- Cor mediu – 24 – 40 (45) persoane;
- Cor mare – 40 – 60 (80) persoane.

Această repartizare depinde şi de calitatea vocilor, dar şi de deosebirile care există între un cor de amatori şi unul de profesionişti.

Un **cor mic** poate aborda orice fel de repertoriu. Chiar dacă însuşirile lui de ordin expresiv pot fi adesea remarcabile, amploarea sonoră este limitată şi nu-i putem pretinde intensităţi exagerate, de natură a-i degrada sonoritatea. Din aceste motive, un asemenea cor nu s-ar încumeta să abordeze genul cantatei şi al oratoriului, ţinând cont de faptul că nu se poate stabili un echilibru just între el şi orchestră, ca şi unele lucrări *a cappella*, când acestea necesită desfăşurări de forţe artistice nepotrivite cu componenţa sa cantitativă.

Un **cor mediu**, însă, poate aborda orice repertoriu, mai puţin, creaţii care solicită un număr prea mare de cântăreţi. Problemele de tehnică şi de expresie se rezolvă mai repede, este mai uşor de disciplinat şi de condus, emite o sonoritate amplă, incomparabilă cu a formaţiilor mici, iar trăirile şi satisfacţiile artistice ale coriştilor şi dirijorului sunt dintre cele mai intense.

Corurile mari desfăşoară sonorităţi impunătoare, sunt elastice dacă sunt bine lucrate, realizează impresionante contraste dinamice, pot executa orice fel de lucrări din repertoriul *a cappella* sau cu marile orchestre simfonice.

RAPORTUL NUMERIC DINTRE GRUPURILE CORALE

În această problemă, părerile sunt diferite. Unii dirijori apreciază ca fiind mai importante vocile extreme (soprano fiind, în majoritatea cazurilor, purtătoarea firului melodic, basul – cel ce ţine întreaga construcţie sonoră). Alţii, dimpotrivă, cred că vocile interioare, ascunse în umbra celorlalte, sunt adesea copleşite de sonoritatea lor.

Teoria cea mai frecventă, susţinută de marea majoritate a dirijorilor şi aplicată mai peste tot (şi fiind perfect logică), cere ca vocile de femei, luate împreună, să fie ceva mai numeroase ca ale bărbaţilor, acestea din urmă fiind mai puternice, fapt confirmat, în primul rând, de practica muncii cu corul.

Raportul numeric dintre grupurile corale este relativ:

1) ***Soprano*** va fi partida cea mai numeroasă;
2) ***Tenorul*** – cu ceva mai puţini cântăreţi, decât soprano;
3) ***Alto*** – mai puţin decât tenorul;
4) ***Basul*** – cu ceva mai puţin decât alto.

Procentajul aproximativ ar fi următorul:

- 30% - soprane;
- 23% - altiste;
- 25% - tenori;
- 22% - başi.

În *divisi* trebuie să se ţină cont de următoarele:

1) Pentru grupurile vocale (partidele) înalte este bine ca prima secţiune să aibă câteva persoane în plus faţă de secţiunea secundă, având în vedere că vocile prime sunt mai delicate, obosesc mai repede, iar vocile secunde, mai pline şi mai rezistente, pot fi ceva mai puţine (adică, numărul de voci la SI şi TI să fie mai mare, decât SII sau TII);
2) La vocile grave, raportul trebuie să fie invers. Secţiunile secunde cântă mult în registrul grav, mai slab, mai greu de susţinut (adică AII şi Bas să fie mai mare, decât la AI şi Bariton).

Corurile de mase sunt impresionante nu prin nivelul artistic deosebit, ci prin efectele auditive şi vizuale, cu adevărat emoţionante.

La închiderea festivă a concursurilor are loc tradiţionalul spectacol de gală, la care-şi dau concursul mai multe coruri reunite. Uneori, corurile de mase ating proporţii uriaşe.

CRITERII ŞI METODE DE SELECŢIONARE A VOCILOR PENTRU COR

Selecţionarea vocilor pentru cor este o acţiune pe cât de importantă, pe atât de dificilă. De felul cum ştim să ne alegem coriştii va depinde întreaga noastră acţiune viitoare în calitate de dirijori.

Examinarea vocilor se recomandă a fi făcută în două sau trei etape, spre a ne putea convinge de calităţile reale ale vocii. Nu se recomandă introducerea în formaţie a unor persoane ale căror voci ne creează încă incertitudini. În cazul în care nu vor corespunde, îndepărtarea din formaţie va leza personalitatea individului.

La selecţionarea vocilor se vor ţine cont de următoarele criterii:

- Acurateţea intonaţiei;
- Simţul ritmic;
- Timbrul vocii, acesta fiind principalul criteriu de clasificare a vocilor; se va avea în vedere alegerea vocilor cu timbruri clare, limpezi,
- Întinderea vocii (ce ne va permite stabilirea locului acesteia în cazul divizării partidelor; se va urmări ca vocile să dispună de o întindere normală, cu posibilităţi de extindere, întrucât o întindere prea mică conduce la forţarea vocii în acut sau grav.
- Muzicalitatea şi sensibilitatea artistică;
- Memoria muzicală;
- Neprezentarea unor defecte vocale greu de înlăturat; din acest punct de vedere nu vor fi acceptate în cor voci cu defecte de respiraţie, care impietează conducerea frazei muzicale, conducând, în acelaşi timp, la defecte intonaţionale. De asemenea, nu sunt recomandate pentru cor vocile cu un vibrato prea amplu (vocile care bat şi nu se pot omogeniza, lăsând impresia permanentă a unei instabilităţi intonaţionale), vocile nazale (cu o senzaţie de răguşeală permanentă), vocile gâtuite (ca urmare a forţării coardelor vocale);
- Cunoştinţele muzicale, în special cele de solfegiu, fără a repudia pe cei care nu le au. În cazul formaţiilor corale profesioniste, acestea sunt indispensabile;
- Inteligenţa şi cultura generală;
- Etica individului. Cântatul în cor este un act de creaţie artistică care nu se poate baza decât pe dragostea omului pentru artă, sentiment care îi va determina şi atitudinea lui faţă de această muncă;

La selecţionarea vocilor pentru cor, dirijorul va urmări şi vocile cu calităţi deosebite spre a le avea în vedere pentru roluri solistice.

În cazul **corurilor de copii**, criteriile de selecţie vor fi ceva mai elastice din dorinţa de a învăţa câţi mai mulţi copii să cânte. Verificarea acurateţei vocii, a muzicalităţii şi sensibilităţii, şi depistarea timbrului se vor face prin interpretarea de către copil a unui cântec cunoscut, la alegere.

Pentru determinarea întinderii, ca şi a flexibilităţii tonale, cântecul respectiv va fi cântat mai sus şi mai jos, în tonalităţile indicate de către dirijor. În acelaşi scop, elevul poate fi pus să intoneze pe vocala **a** sau **o**, repetând după dirijor o gamă ascendentă şi una descendentă, plecând , de regulă, de la sunetul **sol**$_1$. Se pot propune, apoi, mici fragmente muzicale, executate vocal sau instrumental de către dirijor, pe care elevul trebuie să le repete cât mai corect, pe vocala **a** sau **o**. Se verifică, în acest fel, şi simţul ritmic, şi memoria muzicală.

La vocea I vor fi cuprinşi copiii care dispun de un timbru clar luminos, deschis, iar la vocea II să fie incluşi, pe cât posibil, copiii cu o muzicalitate mai mare; fiind o voce de mijloc, riscul de deplasare spre vocile extreme este mare.

În cazul **corurilor de amatori**, procedeele de selecţie sunt asemănătoare cu cele de mai sus. Astfel, deoarece întinderea vocilor mature este mai mare, cântecul executat de candidat va fi transpus cu una sau mai multe tonalităţi mai sus sau mai jos, până la atingerea limitelor extreme. De asemenea, vom apela la execuţia unei game majore extinse atât în acut, cât şi în grav (de regulă, gama do major), repetată de candidat după dirijor, pe vocala **a** sau **o**, având drept punct de plecare sunetul **do**$_1$, mai întâi, ascendent (până la limita acută) şi, apoi, descendent (până la limita gravă).

Exemplele muzicale propuse pentru a fi repetate de candidaţi pot fi ceva mai complicate, decât în cazul copiilor, cu intervale cromatice, mărite sau micşorate, însă nu de dimensiuni prea mari. Verificarea memoriei va presupune un fragment ceva mai lung, dar nu cu dificultăţi intonaţionale.

Pentru verificarea simţului ritmic se pot utiliza mici fragmente ritmice, executate de dirijor prin bătăi cu creionul în masă sau din palme, urmând a fi reproduse, apoi, de viitorul corist.

Având în vedere emotivitatea, se recomandă ca selecţia să se facă individual şi nu în prezenţa celorlalţi candidaţi. Uneori, din aceleaşi motive, se poate realiza, într-o primă etapă, selecţia de grupe de 2-3 persoane şi individual, în etapa următoare.

Selecţia trebuie făcută cu grijă, urmărind calităţile vocale, dar mai ales, posibilităţile de dezvoltare ulterioară. Nu trebuie să ne fie indiferentă nici dorinţa de a cânta în cor a unora cu calităţi vocale mai modeste, dorinţă care va contribui la dezvoltarea acestora.

În cazul **corurilor profesioniste**, selecţia este mult mai riguroasă şi se desfăşoară în bază de concurs. Timbrul vocii, acurateţea, simţul ritmic, muzicalitatea, sensibilitatea artistică, memoria muzicală se verifică audiind o arie şi un lied, pe care candidatul le va executa din memorie, acompaniat de pian. Pentru stabilirea întinderii se vor face vocalize. Se va avea în vedere respiraţia şi emisia vocală, ca şi dicţia. Câteva exerciţii de auz, de ritm şi solfegiere la prima vista ne vor edifica pe deplin asupra calităţilor viitorului corist profesionist.

AMPLASAMENTUL ŞI MODALITĂŢILE DE AMPLASARE A CORULUI

Amplasament – locul amenajat pentru a aşeza o formaţie muzicală spre a-şi desăşura activitatea.

Modul de aşezare în amplasament, de stabilire a locului fiecărui om în grupurile vocale sau instrumentale se numeşte **amplasare**.

1. Amplasamente de altă dată

De-a lungul secolelor, mulţi dirijori s-au străduit să găsească forme de amplasare tot mai bune.

În antichitate, corurile nu aveau poziţii stabile. Cântăreţii erau dansatori, efectuând mişcări lente sau repezi în pas de marş militar sau de procesiune, dansând şi cântând din gură, de multe ori, şi la diferite instrumente: liră, chitară sau tamburină.

Marele cor al catedralei Sf. Sofia din Constantinopol, alcătuit din două formaţii care cântau când împreună, când alternativ, avea drept amplasament stranele din dreapta şi din stânga altarului.

Până pe la jumătatea sec. XVI, corurile catedralelor catolice erau amplasate în faţa altarului pe locul numit *cappella*, cu vocile de băieţi în faţă şi cele de bărbaţi – în spate.

2. Amplasarea grupurilor corale

Obiceiul de a aşeza vocile de sopran şi alto în faţa celor de tenor şi bas a rămas până în zilele noastre, cum era şi firesc. Până pe la sfârşitul celui de-al doilea deceniu al sec. al XX-lea, corurile cântau cu vocile înalte în dreapta dirijorului şi cu cele grave – în stânga lui.

După terminarea primului război mondial, dirijorii au început a-şi muta sopranele şi tenorii în stânga, iar altistele şi başii – în dreapta.

Amplasamentul vocilor are o mare importanţă pentru sonoritatea formaţiei, putând s-o avantajeze sau s-o estompeze. El se realizează la prima repetiţie şi rămâne neschimbat atât în repetiţiii, cât şi în concert.

Vocile se dispun pe rânduri de minim trei şi maxim şase, în funcţia de mărimea corului, spre a asigura o vizibilitate mai mare a dirijorului şi o mai strânsă legătură între voci şi partide. În acest fel, se realizează şi o concentrare a sonorităţii. Numărul coriştilor din fiecare rând variază între 9 şi 20, rândul ultim fiind cel mai lung sau măcar egal cu primul, învăluindu-se, astfel, sonoritatea spre centru. Pentru vizibilitate, dar şi pentru avantajarea sonorităţii, rândurile se dipun etajat pe practicabile, iar vocile – în „şah" (un corist din rândul din spate este intercalat între doi corişti din rândul din faţă).

În cadrul fiecărei partide, pe toate rândurile concomitent, vocile se defăşoară de la stânga la dreapta, de la cele mai acute la cele mai grave. La dispunerea vocilor în cadrul partidei se va avea în vedere criteriul asemănării timbrale, evitându-se plasarea vocilor moi lângă cele puternice, a celor catifelate lângă cele dure. De asemenea, se va avea în vedere plasarea în rândul întâi a vocilor mici şi clare, cu o bună emisie, a vocilor suple şi foarte curate. Vocile mai ample vor fi plasate în adâncime. Ţinând cont de aceste criterii se va obţine o bună omogenizare a vocilor şi o trecere suplă de la acult la grav.

Se recomandă, mai ales în cazul corurilor de amatori, ca în poziţia centrală a corului, la graniţa dintre partide, să fie plasaţi, pe fiecare rând, coriştii mai siguri de atac şi partitură, cu un auz foarte bun şi o bună pregătire muzicală.

În amplasarea vocilor în cor nu trebuie uitat nici criteriul estetic, mai ales, în cazul primului rând al corului. În acelaşi scop, coriştii se dipun, pe cât posibil, după înălţimea fizică, dinspre extreme spre centru, cei mai scunzi fiind plasaţi în centrul formaţiei. În general, în repetiţii, coriştii stau pe scaune, iar în concert – în picioare.

Locul dirijorului este în centrul semicercului, format din rândurile de corişti, la 3-6 metri de primul rând, în funcţie de mărimea corului, spre a avea o bună vizibilitate asupra laturilor extreme şi un control riguros al sonorităţii.

Amplasarea partidelor în cor diferă în funcţie de tipul de cor şi de modalitatea de execuţie: *a cappella*, cu acompaniament, cu microfoane sau fără.

3. Modalităţi de amplasare:

Corul mixt:

TENOR	**BAS**
SOPRANO	**ALTO**

SOPRANO	**ALTO**	**TENOR**	**BAS**

Amplasarea în interiorul grupurilor corale:

TENOR I	**TENOR II**	**BAS III**	**BAS I**	**BAS II**
SOPRANO I	**SOPRANO II**	**ALTO I**		**ALTO II**

Corul de copii:

VOCEA II	**VOCEA IV**
VOCEA I	**VOCEA III**

Corul de femei:

SOPRANO I	**ALTO II**

SOPRANO II	ALTO I

Corul de bărbaţi:

TENOR II	BAS
TENOR I	BARITON

Modulul II
FORMAREA SONORITĂȚII CORALE

AUZUL MUZICAL: TIPURILE DE AUZ MUZICAL. COMPONENTELE AUZULUI MUZICAL

Auzul muzical este aptitudinea de a percepe şi a prezenta imagini muzicale, indisolubil legate de imaginile memoriei şi ale imaginaţiei. Are un rol primordial în procesul muzical-creativ, în dezvoltarea aptitudinilor muzicale, în educarea dragostei faţă de arta muzicală, în general.

Auzul muzical este o manifestare complexă, constituită din următoarele componente, indisolubil legate între ele: auzul intonaţional, perceperea modului, perceperea metroritmului, auzul armonic.

TIPURILE DE AUZ MUZICAL.

Auzul melodic – recepţionarea calitativă a melodiei, recunoaşterea şi reproducerea melodiei, sensibilitatea şi precizia intonaţiei. La baza auzului melodic se situează simţul modal, adică conexiunea dintre sunete şi nu dintre intervale separate.

Auzul melodic poate fi:

- *Melodic intervalic (melodic vertical)* – perceperea înălţimii sonore;
- *Melodic intonaţional (melodic orizontal)* – perceperea liniei melodice ca discurs, ca structură orizontală semantică.

Din diversele manifestări ale auzului melodic, muzicienii acordă atenţie, în special, intonării şi perceperii înălţimii exacte a sunetului. Prin intermediul auzului melodic dezvoltat, elevul are posibilitatea de a percepe melodia în integritatea sa: de a depista sintaxa propoziţiei muzicale (motive, fraze), ca şi dinamica, coloritul timbral, agogica ş. a.

Auzul armonic – trecerea de la percepţii „obişnuite" la unele „complexe", de la recepţionarea **unuia** la recepţionarea simultană a **unuia** şi a **multiplului**. De regulă, auzul armonic se dezvoltă, mai târziu, decât cel melodic. Drept exemplu al auzului armonic slab dezvoltat poate servi incapacitatea de a deosebi intervalele consonante de cele disonante, acordurile majore de cele minore, sunetele intonate fals de cele intonate just.

Auzul intonaţional este capacitatea, prin intermediul căreia urechea distinge intervalele muzicale de intervalele neutilizabile în muzică, adică acordajul de neacordaj. Posesorul acestui tip de auz caută instinctiv intonaţia corectă a înălţimii unui sunet.

Auzul modal este capacitatea de a diferenţia şi aprecia relaţiile între înălţimile unor sunete diferite. Aceasta oferă posibilitatea de a reproduce intervale şi de a aprecia dimensiunea lor, recunoaşterea acordurilor ş. a.

Auzul timbro-dinamic – manifestarea auzului muzical faţă de caracteristicile timbrale şi dinamice ale sonorităţii muzicale. Este vorba de sesizarea coloristicii, a paletei cromatice a discursului sonor. Prin interpretare, sunetul poate varia la nesfârşit: „cald", „rece", „luminos", „deschis", „sumbru", „viu", „aprins", „moale", „mat", „aspru" etc. Culoarea sonoră este unul din cei mai puternici factori de acţiune asupra auzului şi unul din cele mai eficace mijloace de expresivitate muzicală. Auzul timbro-dinamic se consideră ca una din manifestările superioare ale auzului muzical, deoarece natura lui presupune operarea, în special, cu categorii de ordin artistic-estetic, muzical-poetic şi nu doar tehnic-sonor.

Auzul interior – capacitate specifică de imaginare şi trăire a muzicii fără sprijin pe sunarea ei acustică exterioară.

Recomandările muzicienilor-cercetători sunt orientate, în majoritatea cazurilor, spre direcţionarea tânărului interpret spre metoda „gândirii interioare", conştientizarea detaliată şi multilaterală a muzicii până la momentul realizării ei sonore. *Pre-auzirea* se efectuează prin intermediul auzului intern şi constituie un rezultat al trăirii interioare a muzicii, o manifestare a voinţei creative.

COMPONENTELE AUZULUI MUZICAL:

1) Auzul intonaţional, simţul modal şi simţul metroritmic formează împreună **auzul melodic**;
2) Perceperea culorii fonice a acordurilor, recepţionarea mai multor sunete ca pe unul întreg, simţul acordajului, a ansamblului şi a legăturilor funcţionale, alcătuiesc **auzul armonic**.

În funcţie de modul recepţionării înălţimii sunetelor, auzul muzical se ramifică în auz ***incert*** (nesigur), ***relativ*** şi ***absolut***.

Auzul incert este un auz defectuos, oscilant, nehotărât. Niciodată, sunetele nu sunt intonate la locul lor, ci, de fiecare dată, altfel, şi în imposibilitate de a le corecta. Fenomenul pare a fi provocat de un dezechilibru dintre urechea externă şi cea internă sau dintre acestea şi aparatul fonator. Unii specialişti susţin că defectul este iremediabil, alţii, dimpotrivă, sunt de părerea că poate fi corectat prin studiu. Experienţa a demonstrat că printr-o educaţie muzicală, începută de timpuriu, unii copii pot fi aduşi la starea normală, dar destul de greu.

Auzul relativ – capacitatea de a reproduce şi recepţiona sunete, intervale şi corelaţiile lor modale doar în comparaţie cu o tonalitate dată sau cu un sunet dat, de la care ne-am acordat.

Auzul relativ este maleabil şi dispune de mari posibilităţi de acomodare la situaţii diferite. Trebuie, totuşi, să se ştie că oricât de bine ar fi selecţionaţi cântăreţii şi oricât de bun le-ar fi auzul, ei nu se pot controla până într-atât, încât justa intonaţie şi bunul acordaj să se producă doar din iniţiativa lor. Controlul permanent şi iniţiativa sunt mereu în mâinile dirijorului.

Auzl absolut – capacitatea de a recunoaşte şi reproduce înălţimea sunetelor fără a compara cu o anumită tonalitate în care s-a produs acordajul.

INTONAŢIA ŞI ACORDAJUL SONOR

Strâns legată de emisia vocală este problema intonaţiei (a execuţiei sunetelor la înălţimea conformă diapazonului) şi a acordajului (a realizării de raporturi exacte între sunetele care se suprapun în execuţia corală). Ele constituie elementele fundamentale ale cântului coral şi orice realizare artistică trebuie să se bazeze pe o intonaţie justă şi un acordaj perfect.

Intonaţia este dependentă de mai mulţi factori:

1. **Susţinerea respiraţiei**. Lipsa de susţinere, mai ales, a finalurilor frazelor muzicale, conduce la scăderea intonaţiei, care, pe parcursul a câtorva fraze muzicale poate fi de un semiton sau chiar mai mult.
2. **Emisia sunetelor**. Întâlnim, uneori, oameni cu ureche muzicală foarte bună care cântă fals. Cauza rezidă, pe de o parte, în plasarea incorectă a sunetelor, iar, pe de altă parte, în emisia incorectă a vocalelor prea deschise sau prea acoperite.
3. **Execuţia nesusţinută a sunetelor repetate**. Fiecare sunet care se repetă trebuie gândit din ce în ce mai sus.
4. **Tendinţa de rezolvare a sunetelor**. În cazul sunetelor alterate trebuie ţinut cont de tendinţa de rezolvare ascendentă a sunetelor alterate suitor şi de tendinţa de rezolvare descendentă a celor alterate coborâtor. Tendinţa ascendentă sau descendentă a sunetelor trebuie avută în vedere şi la mersurile cromatice.
5. **Insuficienta desfacere a intervalelor ascendente şi mărirea intervalelor descendente**. Desele greşeli intonaţionale în pasajele treptate se datorează insuficientei măriri a primei secunde din gamă. Cauza constă în lipsa de susţinere şi neatenţia.
6. **Forţarea intensităţii sonore** are implicaţii asupra intonaţiei, conducând la urcarea ei, mai ales, în cazul sopranelor, la sunetele medii şi acute. Un sunet a cărui intensitate creşte până la *fortissimo* pare din ce în ce mai fals.
7. **Solicitarea pe o durată prea mare a registrelor extreme** ale vocilor are consecinţe nefaste asupra intonaţiei.
8. **Emiterea concomitentă a aceloraşi sunete** de unii membri ai partidei în vibrato şi de alţii în nonvibrato are, de asemenea, efecte nefavorabile asupra intonaţiei. Soluţia este următoarea: toţi membrii trebuie să cânte sau nonvibrato, sau vibrato, avându-se în vedere ca oscilaţiile să fie, pe cât posibil, la fel la toţi membrii partidei (6 pe secundă).
9. **Condiţiile în care se cântă** – prea frig sau prea cald, lipsa de aer, execuţia în aer liber pe timp nefavorabil – conduc la distonări.
10. **Oboseala fizică şi psihică**, cauzate de repetiţiile prea lungi, ca şi poziţia incomodă în timpul execuţiei, statul prea mult în picioare, aşteptările prelungite, starea de spirit depresivă conduc la scăderea intonaţiei.

1. Acordajul temperat şi netemperat

Studiul înălţimii sunetelor şi al raporturilor dintre ele a început încă din antichitate. Deşi diferit de al nostru, sistemul muzical al grecilor antici cunoştea 7 game numite moduri, din care au derivat modurile medievale, coralul gregorian şi cântările bizantine.

Se ştie, de asemenea, că grecii cunoşteau tonul, semitonul şi sfertul de ton, utilizate, de altfel, în muzica multor popoare, iar Pitagora, cu 2500 de ani în urmă calculase **coma**, a noua parte dintr-un ton, considerată până azi drept cel mai mic interval posibil de perceput cu auzul nostru.

Evul mediu a folosit modurile timp de secole, dar, treptat, practica a condus la constituirea **gamei diatonice**, majoră şi minoră, alcătuită din cele 7 sunete naturale, cărora, cu timpul, li s-au adăugat încă 5 sunete intermediare prin introducerea unor diezi sa bemoli, obţinându-se, astfel, **gama cromatică** de 12 sunete.

În sec. XVII-XVIII are loc împărţirea gamei în **12 semitonuri egale** şi constituirea **gamei temperate**, consfinţită de Bach în „*Clavecinul bine temperat*". Tonul este împărţit în 2 semitonuri de câte 4,5 come, de unde rezultă că do diez şi re bemol sună la fel. Acesta este **acordajul temperat** al unor instrumente, numite şi ele temperate.

Deşi a servit muzica secole în şir şi o mai serveşte încă şi astăzi, acordajul **temperat** nu satisface întru totul auzul nostru. Există instrumente, cum sunt cele cu coarde şi cum este şi vocea omenească, care reuşesc o mai justă diferenţiere pe scara valorilor sonore. **Acordajul netemperat** are calitatea de a îmbogăţi coloritul aparatului sonor şi de a crea satisfacţii auditive superioare celor oferite de acordajul temperat.

Vocea umană face parte din categoria instrumentelor **netemperate**. Ea se bucură de o uimitoare maleabilitate, ceea ce-i conferă uşurinţa de a realiza un acordaj extrem de elastic, potrivit împrejurărilor. Imperfecţiunile de acordaj se datorează următorilor factori:

1. Dezechilibrul sonor dintre partide, mai ales, între cele extreme *bas-sopran*.
   Să presupunem că numărul bașilor este mai mare, decât al sopranelor. În cazul unei tonalități minore, dacă bașii vor executa tonica, din rezonanța naturală se va auzi bine și terța majoră, care, ciocnindu-se cu terța minoră a tonalității executată de soprane, dar cu o sonoritate mai slabă, va crea senzația de fals, deși toate vocile cântă corect intonațional sunetele. La fel se va întâmpla și în cazul acordurilor răsturnate, vocea mai puternică impunându-și amprenta asupra acordului.
2. Amplasamentul necorespunzător.
   Dispunerea prea laterală a corului face ca vocile să nu se audă între ele, dispărând controlul funcţional acordic. Acelaşi lucru se întâmplă şi în cazul unei acustici nesatisfăcătoare a sălii de concert.
3. Cel mai adesea, deficienţele de acordaj sunt cauzate de lipsa deprinderii de a cânta armonic sau polifonic. Propunem câteva exerciții necesare în acest scop:

Exercițiile de acordaj trebuie să vizeze nu doar armonia tonală, dar și cea modală:

ECHILIBRUL SONOR AL CORULUI

Una dintre cele mai importante probleme ale interpretării, legată de dinamica muzicală este problema **echilibrului sonor**, a planurilor sonore.

Echilibrul sonor este raportul dinamic dintre partide şi grupe corale în execuţia de ansamblu.

Echilibrul sonor este determinat de:

1. **Raportul numeric**, **raportul cantitativ, dar şi calitativ dintre partide**;
2. **Intensităţile naturale diferite ale registrelor vocilor**;

   În suprapunerile armonico-polifonice, vocile nu se pot mişca toate concomitent în acelaşi registru, ideal pentru un echilibru sonor perfect. Din aceste motive, în funcţie de registrul în care cântă, intensitatea sonoră a uneia sau a alteia dintre voci va fi diminuată sau ridicată, în raport de registrele şi intensităţile celorlalte voci.
3. **Factura scriiturii**.

   În ceea ce priveşte factura lucrării muzicale – omofonă, polifonică, cu soliști, cu acompaniament – preocuparea dirijorului vizează planurile sonore ale diverselor voci în raport de sensul lor expresiv, de importanţa lor în desfăşurarea muzicală.

1. Planurile sonore în lucrările muzicale omofone

În lucrările omofone se impune o apreciere justă a raportului sonor dintre melodie şi înveşmântarea ei armonică. Fără îndoială, că melodia trebuie să aibă prioritate, dar reliefarea ei se realizează nu prin ridicarea intensităţii sonore a acesteia, ci prin dozarea acompaniamentului.

Modul cum este nuanţat acompaniamentul, realizat de celelalte voci, contribuie la expresivitatea melodiei, îi intensifică sau îi diminuează efectul, îi imprimă un anumit colorit

emoţional. În stabilirea planurilor sonore trebuie avut în vedere ce anume este mai important: vocea superioară, vocea inferioară, vocile interioare sau unitatea indisolubilă a tuturor vocilor?

În cazul lucrărilor omofone (unde avem două planuri sonore – pe de o parte, melodia şi, pe de altă parte, acompaniamentul), trebuie să avem în vedere:

- Diferenţele de intensitate între cele două planuri să nu fie prea mari. Intensitatea acompaniamentului se coboară atât, cât să nu acopere melodia.
- Nuanţarea acompaniamentului să urmărească pas cu pas nuanţarea melodiei, păstrând un raport direct proporţional cu acesta (în special, când vocile din acompaniament se defăşoară pe valori mari de note).
- În acompaniament se va urmări, în primul rând, basul, el fiind temelia armoniei. Linia sa melodică trebuie să fie densă, colorată, clar audibilă. În raport de acest lucru, se stabileşte nuanţa acompaniamentului, ridicându-se, dacă e nevoie, nuanţa melodiei.
- O atenţie sporită se va acorda melodiei, reliefării ei sonore, când aceasta este plasată la vocile interioare: alto-tenor, care, prin natura lor, sunt voci mai moi, mai puţin reliefante.
- În cazul başilor, melodia trebuie să se reliefeze nu prin forţă, ci prin culoarea timbrală, prin frumuseţea şi densitatea sonoră.
- Când lucrările prezintă dialoguri între voci, atât fraza sau motivul cu caracter de întrebare, cât şi cel cu caracter de răspuns, vor fi gândite în acelaşi plan sonor, la aceeaşi intensitate generală, iar acompaniamentul în alt plan sonor.

2. Planurile sonore în lucrările polifonice

În lucrările polifonice toate vocile sunt tratate egal din punct de vedere melodic. În acelaşi timp, ele se diferenţiază, însă, prin: factura lor ritmică, contrastul dintre mişcarea melodică treptată şi cea prin salturi, contrastul dintre sensurile mişcării vocilor, repartizarea cezurilor şi cadenţelor, repartizarea diferită a culminaţiilor melodice, contrastul registrelor vocilor şi timbrurilor acestora, factura melodică (îmbinarea unei cantilene cu o melodie viguroasă sau cu una figurativă), contrastul tonal sau modal. Acest lucru face ca vocile, deşi sunt tratate egal, să se deosebească între ele prin gradul de contrast şi dezvoltare melodică, diferenţiere care trebuie să apară şi în tratarea lor dinamică.

3. Raportul dinamic solo-cor

În raportul dinamic dintre solist şi ansamblu coral trebuie să existe un permanent echilibru. În cazul când acesta este acompaniat de cor, el trebuie menajat pentru a se reliefa.

Atunci, când solistul cântă împreună cu una din vocile corului, de asemenea, linia sa melodică trebuie reliefată uşor.

În cazul lucrărilor cu mai mulţi solişti se va urmări stabilirea a două raporturi dinamice: pe de o parte, raportul dintre solişti, în funcţie de importanţa vocilor, scriitură etc., iar pe de altă parte, raportul dinamic dintre aceştia şi cor.

4. Raportul dinamic cor-acompaniament instrumental

Când materialul tematic este încredinţat corului, iar instrumentele acompaniatoare – pian, orgă, grup de instrumente – realizează suportul armonico-polifonic, în primul plan se va situa corul, iar în planul al doilea – acompaniamnetul instrumental – urmărind ca acesta să nu-l acopere.

În nuanţarea de ansamblu, nuanţarea acompaniamentului instrumental va trebui să urmărească nuanţarea corului, păstrând permanent un raport direct proporţional cu acesta. Fără îndoială, atunci, când acompaniamentul instrumental apare neînsoţit de cor, nuanţarea lui va avea în vedere criteriile cunoscute şi nu în raportul dinamic cu corul.

5. Raportul dinamic solo-cor-acompaniament instrumental

Realizarea raporturilor dinamice, a planurilor sonore, în asemenea lucrări este ceva mai dificilă, deoarece, pe lângă planurile sonore ale vocilor din cor, trebuie urmărite şi raporturile solist-cor, solist-acompaniament instrumental, cor-acompaniament instrumental. De regulă, în planul întâi se află solistul, în planul al doilea – corul şi în planul al treilea – acompaniamentul instrumental. În nici un caz, acompaniamentul instrumental nu va trece înaintea corului sau solistului, ci, cel mult, în acelaşi plan cu ei.

Modulul III

FORMAREA CULTURII VOCALE ÎN COR

EXERCIŢII DE CULTURĂ VOCALĂ

Exerciţiile pentru antrenarea vocii reprezintă o parte importantă a activităţii corale. Ele nu trebuie tratate doar ca o gimnastică a coardelor vocale; aceasta este calea spre o bază tehnică a cântului vocal-coral. Dacă au loc formal, pot dăuna vocii: ele favorizează apariţia deprinderilor negative în cântare şi slăbesc atenţia copiilor.

Principiile de bază ale educaţiei vocal-corale a copiilor sunt la fel ca a adulţilor atât în cazul educaţiei individuale, cât şi al celei colective. Însă materialul de studii, metodele pedagogice şi indicaţiile pentru fiecare vârstă sunt diferenţiate.

Exerciţiile pentru antrenarea vocii se aleg de dirijor în corespundere cu vârsta dată, scopul pedagogic şi nivelul de pregătire muzicală al copiilor, care învaţă să cânte.

Materialul pentru exersare constă din exerciţii tehnice pentru anumite vocale şi silabe din diferite fragmente de cântece.

Exerciţiile trebuie alese cu multă migală, mai cu seamă, pentru începători, Ele trebuie să aibă o structură simplă, să se memoreze foarte uşor, să nu abată atenţia elevilor de la scopul pus de dirijor şi, în acelaşi timp, să creeze o stare emotivă adecvată.

Exerciţiile folosite pentru antrenarea vocii se execută pe semitonuri – ascendent şi descendent – ţinându-se seama de diapazonul vocal al copiilor de o anumită vârstă. Interpretând exerciţiile date, pe semitonuri – ascendent şi descendent – ei îşi lărgesc diapazonul vocii.

Maniera de a cânta nici prea tare, nici prea încet, dar activ, feresc coardele vocale de pasivitate şi de surmenare, contribuind la consolidarea deprinderilor corale pozitive, la debarasarea de cele greşite.

Unii copii nu pot cânta sunetele din registrul mediu şi acut, dar destul de uşor cântă în cel grav. Alţii se descurcă mai greu în registrul grav, deşi intonează cu uşurinţă melodia în registrul mediu. Profesorul-dirijor trebuie să găsească astfel de procedee şi metode, care să asigure înlăturarea eventualelor deficienţe la interpretare.

Este bine ca exerciţiile pentru antrenarea vocii să fie începute cu sunete din registrul mediu. Aceasta dă posibilitatea de a le interpreta fără nici o încordare în voce. De obicei, se folosesc exerciţiile care contribuie la edificarea deprinderilor esenţiale: intonaţia exactă a unei oarecare trepte a modului, intervalelor, acordurilor, lărgirea diapazonului ş. a.

Exemple de exerciţii:

Exerciţiul 1 trebuie cântat lent, cu o respiraţie calmă, pronunţând clar fiecare vocală:

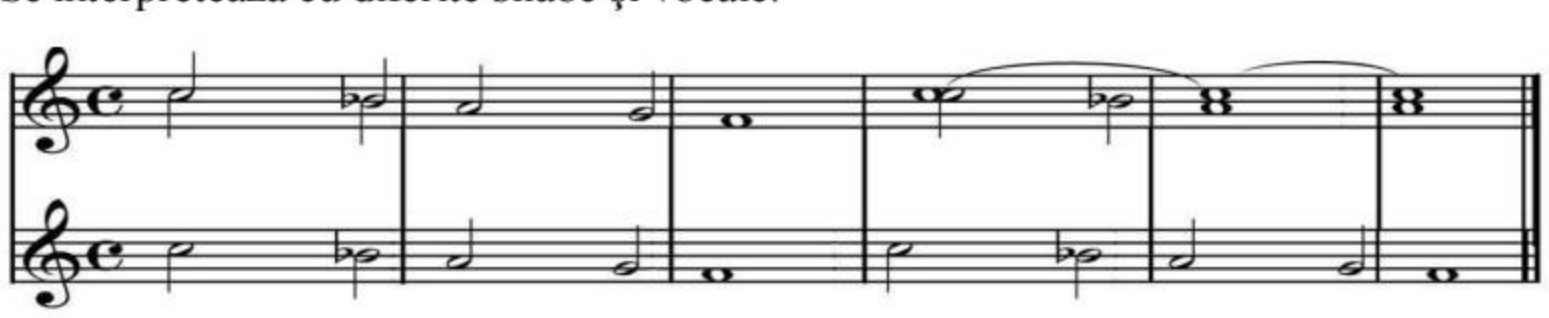
Exerciţiul 2 se recomandă pentru cultivarea deprinderilor de a cânta cu sunet rotunjit, sprijinit pe o respiraţie activă, pentru lărgirea diapazonului. Se poate cânta pe o vocală, pe o silabă sau pe diferite silabe, făcând trecerea în momentul respiraţiei:

Exerciţiile 3 şi 4 se recomandă pentru obţinerea unei intonări stabile a fiecărui sunet şi o pronunţare accentuată a consoanelor. Pentru antrenarea în vederea obţinerii unei respiraţii scurte şi active:

Exerciţiile 5-7 vor asigura finisarea melodicităţii fiecărui sunet, păstrarea poziţiei sunetului şi nivelarea registrelor:

Exerciţiile 8-10 vor cultiva deprinderea de a cânta pe două voci, contribuind la formarea auzului, a simţului de ansamblu:

Exerciţiul 11 va dezvolta la coriști deprinderea de a cânta pe trei voci. Se interpretează cu diferite silabe şi vocale:



Exerciţiul 12 contribuie la realizarea intonării corecte a treptelor cromatice şi celor alterate. Se cântă cu diferite silabe şi vocale:

Exerciţiul 13 asigură intonaţia corectă în timpul modulaţiei. Se cântă cu diferite silabe. Se admite mărirea intensităţii sunetului după fiecare modulaţie nouă:

METODOLOGIA FORMĂRII DEPRINDERILOR VOCAL-CORALE (RESPIRAŢIA, INTONAŢIA, ARTICULAŢIA, DICŢIA, EMISIA SUNETULUI)

1. Respiraţia are o importanţă deosebită, este izvorul de energie pentru apariţia sunetului. În timpul cântării, atât copiii, cât şi adulţii, folosesc o respiraţie mixtă cu prevalare a celei pectorale sau abdominale.

Este necesar să menţionăm că deprinderile manevrării respiraţiei se profilează numai în procesul activ de însuşire a repertoriului. Sunetul perfect, frumos, plin, este legat de o respiraţie liberă, moderată – rezultat al coordonării naturale a sistemelor, care participă la formarea sunetului.

Gimnastica respiratorie, absolut indispensabilă unui cântăreţ, are un efect benefic asupra sănătăţii, cu atât mai mult că dozarea aerului, controlul suflului, stăpânirea coloanei de aer în timpul cântului acţionează şi asupra echilibrului centrilor nervoşi. Exerciţiile de gimnastică respiratorie au drept scop:

- Antrenarea muşchilor care participă la cele două faze ale respiraţiei;
- Creşterea capacităţii pulmonare;
- Crearea reflexelor şi senzaţiilor proprii.

Recomandăm câteva exerciţii non-verbale, care se vor desfăşura sub formă de joc (în special, cu elevii claselor primare), pe baza unei comenzi, la bătaia din palme:

- Prin suflare, se umflă balonaşe;
- Prin suflare, se pun în mişcare, plutind pe suprafaţa apei, diferite jucării (vapoare, răţuşcă de plastic);
- Prin suflare, se fac balonaşe de săpun;
- Imitarea omului care suflă în palme ca să şi le încălzească;
- Suflatul în diferite instrumente muzicale (muzicuţă, fluier);
- Prin suflare, ţinem un fulg în aer;
- Suflăm cu paiul într-un pahar cu apă;
- Suflăm alternativ pe gură şi pe nas asupra unui geam sau oglinzi pentru a le aburi.

Un rol important îl joacă cele două faze ale procesului de respiraţie: **inspiraţia şi expiraţia**. Ambele aspecte sunt strâns legate între ele şi manifestă o influenţă reciprocă unul asupra altuia.

Inspiraţia trebuie să fie activă, dar liniştită (fără zgomot). După inspiraţie, pentru un moment se reţine respiraţia (aerul).

Este necesar ca profesorul-dirijor să obţină o deprindere colectivă – respiraţia „**continuă**", prin care participanţii corului îşi reînnoiesc rezerva de aer inconcomitent cu interpretul de alături. Un asemenea procedeu asigură sunarea neîntreruptă a corului timp îndelungat, interpretarea cu succes a creaţiilor în tempouri lente, cu un caracter prelung, precum şi interpretarea pe o singură respiraţie nu numai a unor părţi aparte, ci şi a lucrărilor corale integral.

Respiraţia are o influenţă mare şi asupra **timbrului** sunetului. De aceea, deja, la vârsta şcolară mică este necesar să educăm coriştilor iscusinţa de a-şi regla respiraţia, reieşind din caracterul creaţiei date. Astfel, în unele cazuri este nevoie de o respiraţie scurtă, utilizată, mai apoi, cu presiune, în alte cazuri – moale, utilizată, mai apoi, liniştit. În fond, acest aspect este legat cu atacul sunetului (gradul şi caracterul de includere în lucru la începutul cântecului a coardelor vocale).

În timpul cântării se utilizează, de regulă, două feluri de atacuri, **moale** şi **dur**. La copiii dispuşi spre moleşeală, pasivitate, deseori, atacul moale aduce la o pierdere considerabilă a aerului şi la formarea slabă a sunetului. De aceea, anume la aceşti copii este necesar să fie activizat tot procesul de formare a sunetului, folosind atacul dur. Totuşi, atacul dur trebuie folosit limitat, doar ca un procedeu pedagogic, care contribuie la activizarea procesului formării sunetului.

În timpul cântului, întâlnim şi unele manifestări defectuoase, care vor trebui remediate: respiraţia numai prin gură, respiraţia zgomotoasă, ridicarea exagerată a umerilor în timpul inspiraţiei, respiraţia la mijlocul cuvintelor.

Un ajutor determinat la obţinerea deprinderilor practice de utilizare a respiraţiei le aparţin exerciţiilor permanente. Aceste exerciţii trebuie să fie elaborate într-o tesitură comodă, să fie compuse din sunete şi fraze aparte (nu prea mari, iar apoi, şi mai ample):

Exerciţii de emitere a sunetelor lungi sau scurte, pentru a deprinde elevii cu o expiraţie dozată în funcţie de durata sunetelor muzicale. Aceste exerciţii au mai mult un caracter tehnic şi se pot efectua pe un singur sunet în registrul mediu:

Temele de acest fel vor fi cântate, mai întâi de toate, în tempo-ul *Moderato*, apoi *Andante*, *Moderato* şi *Allegro*, ascendent şi descendent.

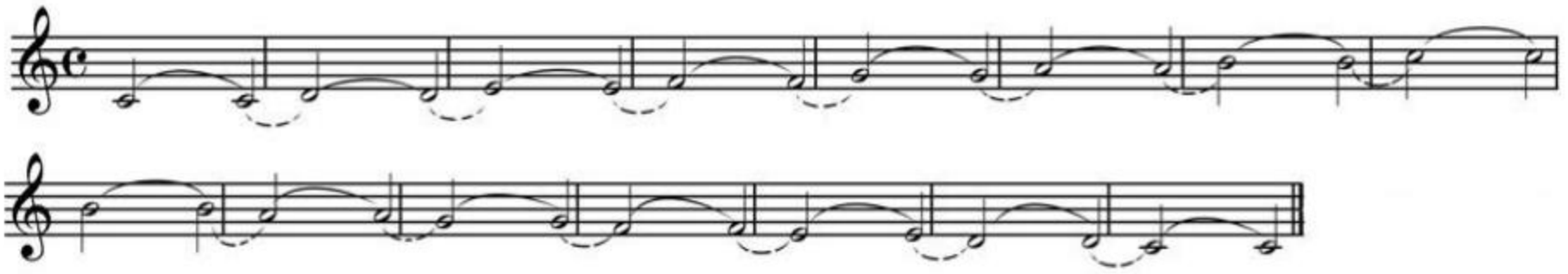
Exerciţiile de cântare *Stacatto* (utile pentru respiraţia scurtă) cu pauze scurte sau chiar cu contratimpi, eventual, cu două grupuri de elevi, succesiv sau simultan:

Exerciţii pentru acomodarea respiraţiei la structura frazei muzicale

Varietatea de frazare din exemplele de mai sus poate asigura acomodarea respiraţiei elevilor la situaţii concrete şi multiple. Deprinderea corespunzătoare a acestui fel de respiraţie se însuşeşte treptat şi destul de repede, fără a fi nevoie de exerciţii suplimentare, limitându-se doar la câteva explicaţii şi demonstrări.

Exerciţii pentru dobândirea respiraţiei „continue"

Pentru antrenarea deprinderilor de respiraţie în lanţ se poate recomanda corului să cânte gama cu durate mari, fără pauze. Este necesar să urmărim ca, în timpul intonării, coriştii să respire pe rând în mijlocul sunetelor lungi:



Utilizarea metodei respiraţiei continue presupune o tehnică de respiraţie avansată. Ea constituie o deprindere colectivă, care determină la corişti simţul de ansamblu. În acest sens, coristul nu trebuie să expire concomitent cu vecinul din stânga sau din dreapta; el trebuie să se deprindă să inspire repede şi pe neobservate. După o nouă inspiraţie, vocea coristului trebuie să se contopească cu sonoritatea generală a corului, ţinând cont şi de nuanţa dinamică din respectivul moment al lucrării interpretate.

2. Intonaţia este execuţia sunetelor conformă diapazonului.

Referindu-ne la cauzele care împietează buna intonaţie a coriştilor cu bun auz muzical (excludem lipsa acestuia), intonaţia este dependentă de următorii factori:

- *Susţinerea respiraţiei*. Lipsa de susţinere a acesteea, mai ales, a finalurilor frazei muzicale sau a notelor repetate, conduce la scăderea intonaţiei, care pe parcursul a câtorva măsuri, poate fi de un semiton sau ton;

- *Emisia sunetelor*. Întâlnim des copii cu ureche foarte bună, dar care cântă fals. Cauza rezidă, pe de o parte, în plasarea incorectă a sunetelor, iar, pe de altă parte, în emisia incorectă a vocalelor;
- *Planul tonal*. Este demonstrat faptul că piesele scrise în modul major sunt mai uşoare pentru o intonaţie precisă, decât cele scrise în modul minor.

O importanţă deosebită o reprezintă intonarea intervalelor – mici, mari, micşorate sau mărite. Intonaţia falsă va dispare doar atunci, când dirijorul va obţine ca fiecare corist să execute corect, conştient, fiecare interval, fiecare acord.

Un dirijor trebuie să obţină de la coriştii săi înţelegerea următoarelor aspecte:

- Intervalele mari necesită ca sunetul lor de bază să fie intonat stabil. Când intervalul se dezvoltă ascendent, sunetul extrem acut se ia cu tendinţă în sus, datorită necesităţii de lărgire a intervalului. Când intervalul se dezvoltă descendent, sunetul de jos se intonează cu tendinţă în jos;
- Intervalele mici necesită ca sunetul de bază să fie intonat stabil, iar sunetul care formează intervalul spre deosebire de intervalele mari, capătă tendinţă inversă, adică acest sunet necesită să fie intonat cât mai aproape de sunetul de bază, se cere apropierea intervalului;
- Intervalele mărite necesită lărgire din ambele părţi în timpul intonării lor, pe când intervalele mari, necesită să fie lărgite doar dintr-o singură parte;
- Intervalele perfecte, cvinta şi octava perfectă se intonează mai uşor: atât sunetul grav, cât şi sunetul acut se intonează fără o încordare deosebită;
- La intonarea acordurilor vom ţine cont de faptul că terţa acordului **major** trebuie, întotdeauna, intonată cu o ***mare tendinţă în sus***, iar terţa acordului **minor** – cu o ***mare tendinţă în jos***.

La intonarea gamei majore, trebuie să atragem atenţia corului la fiecare treaptă, explicând ce interval se formează şi cum trebuie de executat. Astfel, notăm, în continuare, sunetele gamei C-dur, indicând tendinţa lor de intonare:

Orice profesor-dirijor de cor trebuie să cunoască faptul că orice gamă minoră se intonează cu mult mai greu decât cele majore. De aceea, putem observa că la executarea pieselor muzicale *a cappella*, scrise în tonalităţi minore, au loc devieri de la tonalitatea generală, cu mult mai frecvente, decât la interpretarea celor scrise în tonalităţi majore.

În lucrul asupra intonaţiei, dirijorul trebuie să mai ţină cont de câteva aspecte:

a) Nu trebuie să admită în cânt intonaţii false. Cea mai mică abatere de la o intonaţie stabilă trebuie să fie pe loc explicată şi corectată.
b) În timpul intonaţiei, locurile mai dificile, trebuie rezolvate cu ajutorul gestului mâinii dirijorului;

c) Trebuie să cunoască faptul că distonarea în cor este legată şi de lipsa dispoziţiei în timpul interpretării. Moleşeala şi pasivitatea interioară a coriştilor şi, mai ales, a dirijorului, generează, întotdeauna, o predispoziţie spre scăderea intonaţiei.

În ceea ce priveşte lucrul asupra intonaţiei, putem reţine câteva modalităţi de lucru asupra intonaţiei din practica unor muzicieni-pedagogi de rezonanţă. De exemplu:

- M. I. Glinka se axa pe intonarea intervalului de terţă, „cel mai uşor interval pentru auzul armonic, care, în intonare ascedentă şi descendentă, contribuie la îndreptarea vocii copilului"; după însuşirea intervalelor, el recomandă intonarea gamelor diatonice pe litera „*a*" italiană (rotunjită);
- Varlamov era de părerea că dacă copiii „scad" intonaţia în cânt, un anumit interval de timp, ca remediu, să se cânte doar în modul major, iar dacă „urcă", dimpotrivă, să se cânte în modul minor;
- Dirijorul A. V. Nicolski propune, mai întâi, cântarea separată a celor două sunete ale unui interval, iar, apoi, în *legato*, fără durată, după care, succesiunea metrică este obligatorie.

3. Dicţiunea

Interpretarea unei creaţii poate deveni expresivă doar posedând o dicţiune corectă, coordonată cu procesele de respiraţie şi de emitere a sunetului. Dicţiunea în cânt este unul din mijloacele de redare a conţinutului poetic al unei creaţii vocal-corale. Trebuie de ţinut cont de faptul că vocalele sunt elementul sonor de bază al cuvântului.

Consoanele se împart în două categorii:

1) Consoanele, care se articulează cu participarea buzelor: **b, v, m, p, t;**
2) Consoanele, care se articulează cu participarea limbii: **g, d, z, c, l, n, r, s, t, h, ţ, ş**.

Profesorul-dirijor trebuie să cunoască următoarele aspecte:

- O mare atenţie va acorda rostirii consoanelor **m** şi **n** (considerate cele mai melodioase) şi **ş, s, z** (considerate şuierătoare; ele trebuie pronunţate foarte scurt şi exact);
- În procesul lucrului asupra vocalelor şi consoanelor, dirijorul trebuie să obţină de la fiecare corist pronunţarea lor corectă;
- Deoarece vocalele dau o mai mare sonoritate cuvintelor, decât consoanele, ele trebuie cântate lung, curgător, larg, iar consoanele – scurt, clar, energic;
- În dicţiunea unui cuvânt cântat distingem trei faze: de început, vocala care se prelungeşte potrivit duratei sunetului muzical şi silaba de încheiere. Vocala care se prelungeşte este mai evidentă şi în dicţiunea cântată şi în cea vorbită. Uneori, ea domină întregul cuvânt, lăsând în umbră celelalte vocale sau consoane din cuprinsul lui;
- O atenţie deosebită va trebui să se acorde silabelor de la începutul şi sfârşitul cuvântului cântat. Prima silabă este, uneori, neglijată din cauza nepreciziei atacului la emiterea sunetelor muzicale, iar ultima silabă apare, uneori, ştearsă, din insuficienţa respiraţiei ori din alte cauze;
- O importanţă aparte o are structura cuvintelor creaţiei muzicale date. Este necesar ca textul literar să fie orânduit în aşa fel, încât să corespundă celui muzical. Dacă acest lucru nu este respectat vom constata o anumită deficienţă fie în dicţiunea cuvântului, fie în expresivitatea muzicii.

Profesorul-dirijor trebuie să familiarizeze coriştii cu următoarele reguli de bază:

- Consoanele, cu care se termină silaba sau cuvântul, trebuie trecute la următorul cuvânt sau silabă;
- Consoanele similare, întâlnite la sfârşitul sau la începutul unui alt cuvânt se cântă separat;
- cuvintele dintr-o piesă trebuie pronunţate în conformitate cu rostirea literară în vigoare.

4. Articulaţia

În procesul cântului, un rol deosebit de important îl are articulaţia.

Sunetul muzical, apare în laringe ca rezultat al efortului comun al coardelor şi al organelor respiratorii. Laringele, în timpul cântului, trebuie să aibă o poziţie stabilă. Toate sunetele vocale, produse în laringe, au un caracter unic şi posedă aceste calităţi principale: putere, înălţime şi timbru.

La formarea vocalelor participă activ cavitatea faringelui şi a gurii, care suferă anumite modificări. De exemplu, la sunetul „**i**", cavitatea gurii devine cea mai mică, la „**u**" – invers, cea mai mare. Trecând, treptat, de la „**i**" la „**e**" şi „**a**", faringele se micşorează, la „**o**" şi „**u**" - se măreşte din nou.

Limba, în timpul cântului, trebuie să se mişte liber, să asigure permanent poziţia comodă a laringelui. Buzele, doar în momentul formării sunetului vocal, iau o poziţie caracteristică, apoi, se uniformează. De obicei, la vocile acute, buzele se întind ca pentru zâmbet, la vocile grave – se evidenţiază înainte.

În timp ce cântăm vocalele, este necesar să le rotunjim pe unele din ele. Această rotunjire nu doar conduce la o sonoritate omogenă, ci şi reglează funcţionarea organelor care iau parte la formarea unei sau altei vocale, fără a produce schimbări în poziţia laringelui.

Profesorul-dirijor este dator să cunoască mecanismul formării fiecărei vocale şi să urmărească, în permanenţă, ca aparatul articulator al coriştilor (gura, buzele, dinţii, limba, cerul moale şi tare al gurii) să se modifice după forma corespunzătoare vocalei date. Aparatul articulator la copii are, de obicei, o elasticitate mică, maxilarul este aproape lipsit de mobilitate, limba şi buzele sunt pasive, muşchii feţei sunt încordaţi şi, de aceea, ei au faţa mai puţin expresivă.

5. Emisia vocală

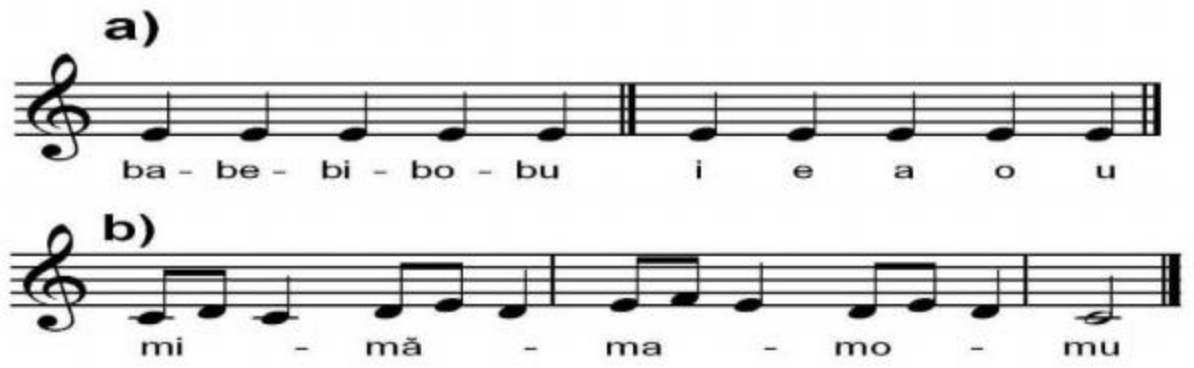
Emisia vocală este poziţia gurii în timpul cântului, modalitatea de atac a sunetelor, plasarea lor în cavităţile de rezonanţă şi modalităţile de emisie a vocalelor.

Poziţia gurii în timpul emisiei sunetelor este lejeră şi naturală. Deschiderea ei se face vertical, în înălţime. Pe măsură ce înaintăm spre acut, maxilarul inferior coboară tot mai mult, dar neforţat, păstrând permanent senzaţia unui uşor căscat care degajează faringele.

Atacul sunetului se poate realiza în două moduri:

a) **pe aer**, printr-o expiraţie normală şi susţinută, fără a fi forţat sau lovit, emis lejer, dar ferm, deschiderea glotei făcându-se uşor, fără bruscheţe;
b) **prin lovitură de glotă**. Aerul acumulat în partea inferioară a coardelor vocale este trimis brusc acestora prin deschiderea instantanee şi cu forţă a glotei. Sunetul rezultat este exploziv, forţat, accentuat. Trebuie utilizat cu mult discernământ, la accente sau sincope, în rest, utilizându-se un atac normal, cu o expiraţie lejeră.

Atacul sunetului se poate exersa pe vocalele (a, e, i, o, u, î, ă), ca şi pe silabe (na, me, ti...), în scopul dezvoltării preciziei emisiei vocale a tuturor vocalelor şi consoanelor:



Se recomandă, cu insistenţă, ca sunetul emis cu vocala „**a**" să nu fie deschis, strident, ci puţin rotunjit către „**o**", dar fără a exagera.

Poza de voce sau impostaţia este modul de plasare a sunetului în cavităţile de rezonanţă, în raport cu acuitatea lui, având ca efect o sonoritate frumoasă, bogată în armonice.

O voce bine impostată trebuie să conducă sunetul, în rezonanţa lui de la grav spre acut, de la regiunea superioară a traheei la sinusurile frontale. Ea trebuie să dea senzaţia ridicării ei din grav spre acut, senzaţia deplasării sunetului din faţă, din vârful buzelor spre creştetul capului.

Pentru obţinerea unei bune impostaţii în corul de copii, recomandăm următorul exerciţiu (saltul de terţă şi cvintă), cu inspirare după fiecare salt.

Ascendent:

Descendent:

În concluzie, procesul de emisie vocal-corală constă în:

- întrebuinţarea corectă a respiraţiei, pe care se sprijină suflul;
- atacul precis al sunetului;
- folosirea judicioasă a rezonatorilor.

CÂNTUL CORAL PE MAI MULTE VOCI, CÂNTUL CORAL *A CAPPELLA* ŞI CÂNTUL POLIFONIC FĂRĂ ACOMPANIAMENT.

În cadrul procesului de educaţie muzicală, un rol aparte îi revine cântului coral pe mai multe voci, în procesul căruia se dezvoltă auzul armonic, simţul modal, auzul intonaţional.

Care sunt dificultăţile cântului coral pe mai multe voci?

În primul rând, faptul că, iniţial, *auzul armonic* al coriştilor este slab dezvoltat. Pentru a-l cultiva, este necesar de a exersa asiduu pe bază de exerciţii şi cântece speciale, în procesul căreia

fiecare corsit, intonând linia sa melodică, să poată urmări, în paralel, linia melodică a altor voci atât pe orizontală, cât şi pe verticală.

Chiar de la cele mai simple exerciţii şi exemple, copiii trebuie deprinşi să distingă sonoritatea a două voci suprapuse, expresivitatea lor, calităţi noi, nemaiîntâlnite în cântul la unison.

Misiunea profesorilor-dirijori de cor constă în organizarea repetiţiilor în aşa mod, încât chiar şi cântecele simple să le provoace interesul, să le cucerească urechea şi inimile lor. La realizarea acestui deziderat contribuie, într-o mare măsură, cântarea canoanelor. Trebuie, însă, să avem în vedere că nu orice canon poate fi utilizat la trecerea executării pe două voci.

Practica demonstrează că, în unele cazuri, chiar de la primele încercări, corul reuşeşte interpretarea canonului pe două sau trei voci. În alte cazuri, dimpotrivă.

I. Canon

Tot din practică s-a observat că interpreţii se abat de la linia lor melodică dacă acest canon se utilizează la începutul trecerii la cântul pe două voci.

Acest lucru se întâmplă din cauza că respectivul canon reprezintă o construcţie pe secvenţe cu interval de terţă între voci. Figurile ritmice şi mişcarea la interval de terţă creează dificultăţi la interpretarea lui pe două voci.

II. Canon

Acest canon este mult mai uşor pentru a fi utilizat ca exerciţiu la prima fază a trecerii. Aici, se evidenţiază, destul de clar, linia melodică a fiecărei voci în parte. Aproape în toate măsurile au loc mişcări contrare ale vocilor.

Alegerea canoanelor cu o melodie simplă a vocilor asigură dezvoltarea auzului armonic al elevilor, contribuie la educarea deprinderilor cântului coral pe mai multe voci.

Un rol important în dezvoltarea deprinderilor cântului pe mai multe voci deţine alegerea chibzuită a repertoriului, incluzând creaţii cât mai variate din punct de vedere al stilului compoziţiei: omofono-armonic, polifonic, mixt.

Însuşirea deprinderilor cântului pe mai multe voci depinde, în mare măsură, de nivelul de dezvoltare a auzului muzical.

După cum bine ştim, **auzul muzical** reprezintă capacitatea aparatului auditiv uman de a deosebi şi analiza înălţimea sunetelor.

Auzul melodic – interpretarea de către corist a unei piese pe o singură voce (pe orizontală).

Auzul armonic – în timpul interpretării, coristul distinge şi celelalte voci din partitură (pe verticală) sau acompaniamentul orchestral.

Cântul pe mai multe voci presupune un auz armonic mai mult sau mai puţin cultivat. Intonarea diferitor intervale şi acorduri, la început, succesiv, apoi, pe mai multe voci (simultan), aprecierea unui şir de funcţii armonice la pian sau în interpretarea corului, însuşirea diferitor exerciţii şi a repertoriului de cântece select sunt în măsură să stimuleze dezvoltarea cu succes a auzului armonic.

Este necesar, de asemenea, de a perfecţiona sistematic auzul **interior** – modalitatea de a asculta analitic muzica şi elementele ei. O metodă eficientă pentru antrenarea auzului interior este intonarea unor fragmente din cântecele învăţate anterior.

1. Metodica trecereii de la cântul la unison la cântul pe două şi mai multe voci

Mulţi dintre practicieni susţin că trecerea la două voci este posibilă doar atunci, când colectivul coral (clasele primare) posedă, într-o anumită măsură, un sunet calitativ, intonaţie justă în cântul la unison, noţiuni elementare teoretice şi de solfegiere. Dar, chiar şi coriştii începători, după jumătate de an, trebuie deprinşi, în paralel, cu exerciţii simple la două voci.

De exemplu:

2.

Dacă elevii au însuşit unele deprinderi pe două voci, se pot adăuga, treptat, elemente din a treia voce. Dacă elevii cântă stabil pe două voci, adăugarea mai multor voci, nu constituie o problemă. În concluzie, trecerea la cântul pe două voci trebuie să se producă cât mai devreme.

Una din condiţiile necesare de a cânta corect pe mai multe voci este perfecţiunea părţilor corale la unison. La început, se învaţă părţile respective cu fiecare voce, apoi, se integrează în corul unit. Este necesar să se treacă, cât mai devreme, la descifrarea cântecelor prin solfegiere, la început, cu ajutorul dirijorului.

În clasele mai mari, la un alt nivel de cunoaştere, când coristul posedă deprinderi bogate de a cânta pe mai multe voci, se poate practica şi altă metodă. **De exemplu**: din cei mai iscusiţi corişti, cu auz bine dezvoltat, se aleg grupuri a câte patru (cvartete) în aşa fel, încât fiecare corist să cânte vocea sa, fiind înconjurat de diferite voci.

Aranjând tot corul după acest principiu, putem dobândi o sonoritate deosebită a unei anume lucrări. Acest procedeu dezvoltă şi mai mult deprinderea de a cânta pe mai multe voci, elevul fiind, într-adevăr, înconjurat de multe voci.

Când formaţia corală cântă stabil pe trei voci, se recomandă învăţarea creaţiilor noi pe mai multe voci nu separat, ci împreună. În acest mod, economisim mai mult timp, iar deprinderile de a cânta pe mai multe voci se consolidează şi mai bine.

Chiar dacă au ajuns să cânte stabil pe multe voci, trebuie să continue exersarea şi la unison. La orice nivel profesional se recomandă executarea exerciţiilor şi lucrărilor în unison pentru a menţine unisonul la nivelul cuvenit.

De modul cum va fi conceput lucrul asupra cântului pe mai multe voci, mai ales, în perioada începătoare, vor depinde succesele de mai departe în educaţia vocal-corală şi auditivă.

2. Cântul coral *a cappella*

Specificul cântului coral, farmecul interpretării lui se desprind cu claritate, mai ales, în cântul coral *a cappella*. Această formă de interpretare a compoziţiilor muzicale contribuie atât la instruirea teoretică şi tehnică a interpretării, cât şi la dezvoltarea sensibilităţii, a gustului artistic.

Cântul coral *a cappella* scoate la iveală varietatea culorilor vocale, nuanţele vocii umane, cultivând la elevi, pe de o parte, un simţ auditiv rafinat, iar pe de altă parte, prin absenţa acompaniamentului, face posibilă descoperirea la timp a greşelilor de interpretare şi înlăturare a lor.

Executarea creaţiilor muzicale fără acompaniament presupune formarea gustului muzical, însuşirea deprinderilor interpretative, capacitatea de a recepta efectiv opera de artă muzicală, de a descoperi în imaginea sonoră un anumit conţinut de idei.

Lucrul asupra pieselor de cor *a cappella* (un lucru migălos, perseverent), urmăreşte pregătirea unui interpret competent, aprofundarea cunoştinţelor sale muzicale, formarea gustului artistic şi a deprinderilor vocal-corale.

Cântul vocal-coral contribuie la realizarea acestor doleanţe prin dezvoltarea la interpret a auzului muzical; în procesul interpretării *a cappella* este posibilă atât executarea, cât şi ascultarea operei de artă muzicală.

Lipsa acompaniamentului îi determină pe corişti să „imite lăuntric" partea melodică a altor voci, să urmărească linia melodică principală, să intre la timp şi corect în vocea lor. Acest fenomen contribuie la dezvoltarea auzului interior, care reprezintă o activitate foarte complexă şi importantă.

În procesul instruirii formaţiei corale se recomandă:

1. **Cântul la unison – melodia;**
2. **Cântul pe multe voci – armonia;**
3. **Cântul pe multe voci – polifonia**.

Cântul la unison înseamnă executarea simultană a unei melodii de către toate vocile corului şi contopirea obligatorie a lor într-un întreg. În cântul pe o voce, interpreţii aud şi înţeleg mai bine noţiuni, cum ar fi: atmosfera emoţional-poetică a sunetului, sunetul sensibil, prima treaptă a oricărei game (tonica), sunetele stabile şi instabile.

Una din particularităţile instruirii corului este determinată de caracterul mai puţin stabil al modului minor în comparaţie cu modul major. Din acest motiv, în perioada de pregătire a corului pentru a cânta *a cappella* în modul minor este necesar să se utilizeze cântecele în care se repetă tonica.

De exemplu:

Compoziţiile muzicale, destinate corului pe multe voci, vor fi însuşite, iniţial, fără ajutorul instrumentului. Acest principiu contribuie la perfecţionarea deprinderilor vocal-corale. În acest mod, interpreţii pot controla mai uşor autenticitatea vocii, corectitudinea executării operelor muzicale.

Succesul însuşirii de către cor a unei creaţii muzicale *a cappella* depinde mult de natura ţesăturii ei. Când ţesătura este prea gravă sau prea acută, poate provoca anumite incomodităţi vocale pentru interpreţi, influenţând negativ nivelul de interpretare.

În procesul de studiere a creaţiei muzicale se recomandă transcrierea şi executarea compoziţiei în altă tonalitate, mai comodă. Ulterior, când vom constata că micii interpreţi au învăţat bine melodia, vom trece la executarea lucrării muzicale în tonalitatea ei iniţială.

3. Cântul polifonic fără acompaniament

Această formă de interpretare este mai complicată, decât cele analizate mai sus. Dezvoltarea capacităţii de a interpreta creaţii polifonice presupune o muncă asiduă, perseverenţă atât din partea profesorului-dirijor, cât şi a coriştilor.

Pentru ascultarea mişcării independente a vocilor sunt de un real folos exerciţiile speciale şi, mai ales, canoanele, adică compoziţiile muzicale în care două sau mai multe voci, intrând succesiv, execută împreună aceeaşi melodie.

De exemplu:

Cântecul ciobănaşului (poate fi executat pe o voce, două, trei şi patru).

Utilizarea canoanelor muzicale are la bază principiul metodic – de la simplu la compus.

Următorul canon dezvoltă capacitatea de intonare şi dicţia. La interpretarea creaţiilor polifonice este necesară o dicţie foarte bună, deoarece intrarea succesivă a vocilor presupune o pronunţare promptă şi clară:

Exemplu:

Formaţia corală cu o anumită pregătire muzicală, capabilă să interpreteze creaţii polifonice originale, devine un izvor de propagare în masă a muzicii corale.

Prin intermediul muzicii polifonice, elevii intră în contact cu muzica universală, trăiesc bucuria frumosului artistic în toată plenitudinea sa.

PROCEDEE MUZICAL-CORALE ŞI MUZICAL-INTERPRETATIVE

Oricărui ansamblu vocal sau instrumental i se cere să fie mlădios, elastic în rezolvarea problemelor de dinamică sau agogică, să răspundă prompt gesturilor dirijorale şi să poată fi modelat după voinţa dirijorului. Pentru a fi elastic, corul trebuie să-şi cultive continuu muzicalitatea şi să-şi perfecţioneze tehnica necesară cântului coral.

Cântăreţii trebuie să fie astfel educaţi, încât să dispară toate diferenţele dintre ei, legate de muzicalitate şi tehnică. Elasticitatea înseamnă, de asemenea, o mobilitate spirituală, care se traduce prin facultatea de a recepţiona cu rapiditate impresiile din afară, prin agerimea reacţiilor faţă de intenţiile dirijorului, prin capacitatea intelectuală a fiecărui om, prin elanul şi dăruirea fiecăruia. Toate acestea trebuie puse de acord spre a se ajunge la unitatea de simţire a membrilor formaţiei, la contopirea voinţelor şi identificarea cu voinţa dirijorului. Un cor elastic şi atent se va acomoda imediat unei situaţii neprevăzute, fără ca ascultătorii să observe.

Când corul este bine instruit, stăpâneşte repertoriul, el intră în scenă încrezător, convins de posibilităţile sale, devine suplu, iar dirijorul îl are „în mână". Un cor muzical se lasă modelat. Tehnica interpretativă se poate realiza în decursul anilor şi prin repertoriul parcurs, dar, mai ales, prin studiu organizat şi progresiv, independent de repertoriu.

1. Totalitatea procedeelor de expresie muzical-corale

- ***Melodia*** – caracterul lent sau săltăreţ;
- ***Armonia*** - clasică, modernă etc.;
- ***Ritmul, metroritmul***;
- ***Tipul de conducere a sunetului***: *legato, non legato, staccato.*

1. **Melodia** (grec. – *melos*, cântec). Indiferent de gen (vocal, instrumental, orchestral) sau formă de expunere (monodică, armonică, polifonică), melodia este sinonimă cu *linia melodică*, adică raportul de înălţime succesivă a sunetelor (închegate pe baza unui ritm şi a unei metrici), care exprimă o stare de spirit sau un conţinut specific. Melodia este, de cele mai multe ori, principalul factor (subiectiv şi obiectiv) care coordonează şi determină desfăşurările muzicale în funcţie de ideile şi sentimentele umane pe care le vehiculează în ansamblul operei de artă. În multe situaţii, melodia se confundă cu însăşi muzica.

   În muzica corală, descifrarea sensului expresiv al melodiei depinde, în primul rând, de raportul dintre text şi melodie, raport care trebuie privit din trei puncte de vedere:
   1. În ce mod se reflectă muzicalitatea limbii în melodie;
   2. Concordanţa între sensul textului şi sensul expresiv al melodiei;
   3. În ce măsură melodia adânceşte sensul textului.

2. **Armonia** se ocupă de studiul relaţiilor verticale, realizate prin îmbinarea sunetelor în acorduri, a înlănţuirii acestor acorduri şi a relaţiilor care se stabilesc între diferite centre tonale sau modale.

În procesul interpretativ, vizând armonia, trebuie avute în vedere următoarele:

1. Reliefarea unor acorduri şi înlănţuiri, în raport de funcţia lor expresivă în cadrul desfăşurării muzicale;
2. Schimbarea precisă şi concomitentă de către toţi membrii partidei sau partidelor a sunetelor acordului.

Nu trebuie uitat că, uneori, armonia, înlănţuirile acordice, trec pe primul plan în configurarea imaginilor muzicale.

În interpretarea lucrărilor polifone, dirijorul, în afară de diferenţierile în planuri sonore, trebuie să se preocupe şi de:

1. Paleta timbral-coloristică a fiecărei voci;
2. Raportul consonanţă-disonanţă, urmărind modalitatea de pregătire şi rezolvare a disonanţei în funcţie de vocea care rămâne şi creează disonanţa;
3. Reliefarea imitaţiilor în trecerea lor de la o voce la alta, în raport de sensul lor expresiv şi de rolul lor în configurarea imaginii de ansamblu;
4. Marcarea şi realizarea precisă a intrărilor tematice ale vocilor în procesul desfăşurărilor polifonico-imitative.

3. **Ritmul**. *Ritmul muzical* este capacitatea "de a trăi activ, motric muzica, de a simţi expresivitatea emoţională a ritmului muzical şi de a-l reproduce cu exactitate". Orice creaţie muzicală are un ritm al ei specific, întocmai ca şi versurile unei poezii. Perceperea ritmului uşurează substanţial înţelegerea structurii melodice a unei compoziţii muzicale.

Din punct de vedere teoretic, ritmul constituie succesiunea organizată pe plan artistic superior (creator, estetic, emoţional) a duratelor în compoziţia muzicală. Ca factor creator, ritmul prezintă, din punct de vedere structural, nesfârşite forme, care stau la dispoziţia compozitorului, făuritor de opere de artă. Se consideră factor estetic, deoarece, subzistând organic în melodie şi armonie (care nu pot exista fără ritm), contribuie la exprimarea frumosului muzical. Este factor emoţional, pentru că, împreună cu celelalte mijloace de expresie specifice muzicii, ia parte la alcătuirea imaginii şi mesajului artistic purtător de sentimente, idei şi expresii, care fac să emoţioneze fiinţa umană.

Noţiunea generală de ritm muzical cuprinde trei elemente: ritmul propriu-zis, metrul (măsura) şi tempo.

a. Ritmul propriu-zis este o succesiune de durate şi pauze;

b. Măsura este cadrul metric în care se descifrează ritmul propriu-zis;

c. Tempo este viteza în care se desfăşoară melodiile respective.

Studiul formelor de structură ale ritmului propriu-zis poartă numele de ritmică, iar cel al măsurilor, pe cadrul căruia se desfăşoară ritmul, de metrică. Ritmica şi metrica muzicală se completează cu gradele de viteză (cu tempo), în care se desfăşoară ritmul muzical şi metrica sa.

4. Procedee de bază de conducere a sunetului. Cunoaştem trei tipuri de procedee de conducere a sunetului.

1. ***Legato*** – legarea, unirea sunetelor.
2. ***Non legato*** – răspicarea, desluşirea sunetelor.
3. ***Staccato*** – scurtarea, sacadarea sunetelor.

Fiecare din aceste trei tipuri de procedee mai cuprinde un număr de „nuanţe" intermediare.

Procedeul „**legato**”:

- ***Legatissimo*** – legarea sunetelor la maximum;
- ***Tenuto, tenendo*** – reţinut, adânc, menţinând ritmul şi tempoul;
- ***Portato*** – păstrarea intensităţii pe toate sunetele şi legarea lor;
- ***Portamento*** – alunecare de la un sunet la altul, procedeu utilizat în tehnica cântului pentru a realiza la maximum legarea sunetelor.

Procedeul „**non legato**”:

- ***Marcato*** – acentuarea şi, imediat, diminuarea intensităţii sunetului. Acest procedeu este intermediar între *legato* şi *non legato*;
- ***Detaché*** (fr. – dezlegat) – procedeu interpretativ pentru instrumentele cu coarde, care cere executarea fiecărui sunet cu o mişcare separată a arcuşului. Actualmente, termenul se utilizează ca un sinonim al lui *non legato*.

Procedeul „**staccato**”:

- ***Martellato*** (it. – martellare – a bate cu ciocanul) - un staccato foarte brusc;
- ***Spiccato*** (it. – deosebit) – răspicat, scurt;
- ***Staccatissimo*** – foarte scurt (se notează printr-un triunghi de-asupra notei).
- Sistemul de notare a procedeelor de conducere a sunetului s-a dezvoltat către sec. al XVIII-lea. Procedeele în discuţie au o diversitate de funcţii şi, în mare măsură, depind de alte procedee de expresie ale muzicii, cum ar fi: ritmul, dinamica, timbrul, textul poetic, caracterul şi conţinutul lui (în muzica vocală), stilul muzical, tradiţiile interpretative.

2. Totalitatea procedeelor de expresie muzical-interpretative

1. ***Dinamica, nuanţele fixe, nuanţele mobile, proporţionarea creşeterilor şi descreşterilor, contrastele dinamice, haşurile;***
2. ***Frazarea, fraze ascendente şi fraze descendente, cezurile, dependenţa frazării de structura şi forma lucrării muzicale;***
3. ***Tempoul, indicaţia metronomică a tempoului, tempourile în lucrările clasice*** (tradiţie statornicită de interpret şi vreme), ***relativitatea tempourilor, agogica, conexiunea dintre agogică şi dinamică;***
4. ***Coroana, variantele coroanei***.

1.Dinamica muzicală – arta de a utiliza, în compoziţie şi interpretare, elementele de intensitate sonoră pentru a da expresie şi sens mesajului artistic. Dinamica muzicală vizează:

1. Nuanţele, cu diferitele lor grade, având efect asupra unui fragment muzical;
2. Accentele, care afectează un singur sunet.

Nuanţele dinamice se împart în:

a) Nuanţe care indică o intensitate constantă, uniformă, numite ***nuanţe fixe***;
b) Nuanţe care indică schimbarea progresivă a intensităţii sonore, numite ***nuanţe mobile***.

Nuanţele fixe sunt: *pianissimo posibile (ppp), pianissimo (pp), piano (p),, mezzopiano (mp), mezzoforte (mf), forte (f), fortissimo (ff), fortissimo posibile (fff)*. **Nuanţele fixe** depind de:

1. ***Registrele vocilor***. În registrul grav, nuanţele cele mai comode sunt cele mici, iar în registrul acut – cele mari.

2. ***Genul şi caracterul piesei***.
3. ***Stilul autorului şi epocii***. În Renaştere şi Baroc, intensităţile sonore erau ceva mai reduse decât astăzi.
4. ***Sensul textului***.
5. ***Dimensiunile ansamblului***.
6. ***Locul unde se cântă***.

Nuanţele mobile se exprimă prin:

1. **Termeni şi semne grafice**, care indică o ***schimbare progresivă a intensităţii*** sonore: *crescendo* (cresc.), *descrescendo* (descresc.), *diminuendo* (dim.), *perdendosi* (perd.) – descreştere până la stingerea sunetului, *rinforzando* (rfz., rinf.) – creştere viguroasă şi rapidă a intensităţii.
2. **Termeni**, care indică, o ***schimbare progresivă atât a intensităţii, cât şi a tempoului***: *calando* – potolind treptat intensitatea şi tempoul, *mancando* – slăbind intensitatea şi rărind mişcarea, *morendo*, *smorzando* (smorz.) – potolind intensitatea până la stingere, concomitent cu rărirea tempoului.

Relativitatea nuanţelor mobile este mai mare comparativ cu nuanţele fixe.

2. Frazarea. Acţiuna de a grupa frazele muzicale prin respiraţie se numeşte frazare. Ea este analoagă cu frazarea textelor în proză sau poezie.

Frazele se execută dintr-o singură respiraţie, fără întrerupere. Este interzis de a lua respiraţie în mijlocul unui cuvânt sau între cuvintele unei fraze. Un obicei greşit este acela de a respira înaintea unui interval mai mare în urcare pe timp tare.

Frazarea trebuie să fie logică şi să se adapteze sensului textului literar, să-i înlesnească înţelegerea. ***Frazarea melodică*** se identifică, în general, cu frazarea textului, care ne indică respiraţia prin punctuaţie. Nu în toate compoziţiile, însă, frazarea melodică coincide cu cea a textului literar; în acest caz, frazarea aparţine dirijorului.

În frazele, care cuprind cuvinte întrerupte, nu se respiră între silabe, ci din frază în frază. Sunt unele compoziţii (mai ales, religioase, polifonice) cu fraze foarte lungi pe câte o vocală, imposibil de a fi cântate pe o singură respiraţie. În acest caz, se utilizează ***respiraţia continuă*** (în lanţ).

3.Tempoul, alături de dinamică, joacă un rol important în procesul interpretativ. În partitură, tempoul se indică prin termeni de tempo sau de mişcare, cu sau fără indicaţii metronomice. Termenii de tempo sunt:

1. Termeni, care indică o mişcare constantă, uniformă – ***termeni propriu-zişi de mişcare;***
2. Termeni, care indică schimbarea gradată a mişcării – ***termeni agogici***;

Termenii propriu-zişi de mişcare reprezintă cele trei grade principale ale mişcării:

a) **Rare:** *largo, lento, adagio, alrghetto*;
b) **Moderate**: *andante, andantino, moderato, allegretto*;
c) **Repezi**: *allegro, vivace, presto, prestissimo*.

Când indicaţiile metronomice sau termenii propriu-zişi de mişcare lipsesc, stabilirea tempoului îi revine dirijorului, având în vedere:

1. Sensul expresiv al muzicii şi textului;

2. Valorile de note cele mai mici din structura ritmică, spre a evita un tempo prea rapid sau unul prea rar;
3. Termenii agogici de pe parcursul lucrării;
4. Modalitatea de scriitură (lucrările polifonice reclamă un tempo mai reţinut, decât cele omofone, spre a facilita urmărirea liniilor contrapunctice;
5. Genul piesei şi caracterul ei;
6. Acustica sălii.

Termenii agogici indică accelerarea sau rărirea treptată a tempoului. Pentru **accelerare** se utilizează termenii: *accelerando (accel.), incalzando (însufleţind), alfretando (grăbind), precipitando, stretto, stringendo*. **Rărirea** treptată se indică cu ajutorul termenilor: *rallentando (rall.), ritardando (ritard.), ritenuto (rit.), allargando (allarg.), slargando (slarg. – lărgind), slentando (întârziind), strascinando (tărăgănând)*.

Revenirea la tempoul anterior se indică prin: *a tempo, tempo primo (tempo I), come prima, primo*.

Termenii agogici pot fi însoţiţi de termeni auxiliari, meniţi a spori sau micşora efectul lor: *poco, molto, più, meno, poco a poco, pochissimo*.

Pentru a indica o mişcare liberă, cu accelrerări şi răriri, lăsate la libera alegere a interpretului, se utilizează termenii: *senza tempo, a piacere, ad libitum, rubato.*

Caracterul relativ al grăbirii sau răririi este în dependenţă de :

1. Termenii propriu-zişi de mişcare;
2. Sensul expresiv al frazei muziale şi al textului;
3. Durata fragmentului asupra căruia au influenţă;
4. Stilul epocii şi al autorului;
5. Simţul artistic al interpretului.

La realizarea mişcărilor agogice trebuie urmărită, cu foarte mare atenţie, gradarea progresivă a accelerării sau răririi, avnd permanent în vedere tempoul la care urmează să ajungem şi când anume, evitând accelerările şi răririle în trepte sau prea devreme.

În cazul tempourilor libere, doar sensul expresiv al frazei muzicale şi al textului ne dau dimensiunile în timp şi spaţiu ale accelerărilor, răririlor şi opririlor pe sunete.

4. Coroana, variantele coroanei. Denumirea corectă a coroanei este cea italiană, care provine de la verbul „fermare" – a opri. Denumirea românească provine de la semnul cu care se notează – coroană (în formă de coroană). Acest semn a apărut, pentru prima dată, în notaţia grafică muzicală în sec. al XV-lea, având ca scop mărirea duratei notelor finale.

În general, coroana măreşte durata sunetelor sau pauzelor asupra cărora se aplică, aproximativ, cu încă o jumătate din valoarea lor. Interpretarea coroanei se realizează în funcţie de tempoul lucrării, de stilul ei, de valorile anterioare şi posterioare, de simţul şi gustul artistic al interpretului. Prelungirile nu intră în calculul măsurii. Prin oprirea cursului desfăşurării, coroana atrage atenţia ascultătorilor, devine unul din cele mai active şi expresive mijloace muzicale.

Coroana se prezintă sub următoarele aspecte:

1. ***Coroana pe note;***
2. ***Coroana pe pauze;***
3. ***Coroana pe bara de măsură;***

4. ***Coroana între două note***.

1. Coroana pe note poate fi de mai multe tipuri: coroană pe un timp, coroană pe părţi de timp.

Din punct de vedere al practicii dirijorale, coroana se prezintă sub două aspecte principale:

a) **Coroana închisă** (sau cu întreruperea discursului muzical);
b) **Coroana deschisă** (sau fără întreruperea discursului muzical).

Astfel, **coroana închisă** se realizează în acelaşi mod ca orice terminaţie. Coroana închisă apare nu numai la finele unei piese, dar şi atunci, când discursul muzical poate fi temporar întrerupt (de exemplu, de la trecerea de la o secţiune la alta, spre a se sublinia şi mai mult contrastul agogic, dinamic şi de caracter existent între ele). În asemenea cazuri, coroana este urmată de cezură. Sunt şi cazuri, când coroana, urmată de cezură, se întâlneşte pe parcursul execuţiei spre a sublinia un anumit detaliu.

Coroana deschisă. În asemenea cazuri, după aşezarea coroanei (după oprirea mâinii) nu se mai face gestul de închidere a coroanei, ci se trece la mişcarea dirijorală corespunzătoare ritmului care urmează coroanei. Această mişcare dirijorală va avea şi avânt, dar ceva mai redus, spre a nu fi confundat cu gestul de închidere.

În muzica corală, această coroană se întâlneşte în fraza muzicală, la trecerea de la o silabă la alta, de la un cuvânt la altul, spre a sublinia sensul expresiv al unuia, spre a mări senzaţia de trecere, spre a întârzia apariţia unei dezlegări armonice etc.

2. Coroana pe pauză este, la rândul ei, un element expresiv. Pauzele nu sunt simple tăceri. Ele exprimă ceva, ca şi în vorbire. Ajutate fiind de coroane, când acestea devin necesare, pauzele îşi măresc puterea expresivă, dacă sunt bine folosite.

3. Coroana pe bara de măsură, de asemenea, este un element expresiv. Ea creează o imagine de suspensie, adică o întrerupere a discurului muzical pe un timp de scurtă durată. Coroanele de acest tip nu se tactează, deoarece nu aparţin nici unei măsuri şi nici unui semn de pauză. Problema constă în oprirea corpului înaintea coronei şi pornirea după ţinerea coroanei (pe bara de măsură).

4. Coroana între două note semnifică o pauză scurtă, o pauză de respiraţie şi se poate plasa între timpi şi, mai rar, între părţi de timp.

Modulul IV

REPERTORIU ŞI PROGRAME

CRITERII DE SELECŢIONARE A REPERTORIULUI PENTRU FORMAŢIILE CORALE

Una dintre cele mai dificile sarcini ale dirijorului este alegerea repertoriuuli formaţiei corale. **Prin repertoriu** se înţelege totalitatea pieselor pe care o formaţie corală le poate interpreta la un moment dat.

Pentru a alcătui repertoriul unei formaţii corale, dirijorul trebuie să se preocupe permanent de lărgirea cunoştinţelor sale în domeniul literaturii corale, de cunoaşterea celor mai valoroase lucrări din literatura universală şi naţională, să fie la curent cu tot ce apare mai valoros în acest domeniu.

În selectarea repertoriului trebuie să se ţină cont de:

1.Posibilităţile tehnico-interpretative ale formaţiei, urmărindu-se ca lucrările alese să nu depăşească nivelul formaţiei la momentul respectiv, dar, în acelaşi timp, să contribuie la ridicarea progresivă a acestuia. Din acest unghi de vedere, piesele corale alese trebuie să îndeplinească următoarele condiţii:

- Să nu depăşească ambitusul normal al vocilor. Astfel, la clasele I-II, nu se includ în repertoriu lucrări care depăşesc octava, iar la clasele III-IV – decima;
- Să nu prezinte dificultăţi intonaţionale: prea multe intervale mărite şi micşorate, cromatisme, salturi mari şi dese etc.;
- Să nu prezinte dificultăţi metro-rtimice care depăşesc nivelul formaţiei;
- Să nu solicite tempouri sau nuanţe dificile de realizat de către formaţie;
- Să nu aibă prea multe şi prea dese modulaţii;
- Să nu utilizeze suprapuneri sau înlănţuiri dificile de realizat sau desfăşurări polifonice complicate.

2.Tipul de cor (cor de copii de diferite vârste la unison, pe două, trei şi patru voci egale).

3.Varietatea de genuri şi stiluri. Este necesar de a se include în repertoriu lucrări corale, aparţinând tuturor genurilor corale din literatura universală şi naţională. Remarcabile pentru valoarea lor artistică şi pentru conţinutul lor emoţional sunt culegerile de coruri din creaţia compozitorilor români: D. G. Kiriac, Gh. Cucu, G. Musicescu, I. D. Chirescu, D. Cuclin, N. Ionescu, culegerile de cântece pentru copii de toate vârstele de compozitori din Basarabia, apărute sub îngrijirea lui Gr. Vieru şi Şt. Andronic: *Poiana privighetorilor, Cine cântă, nu e singur, Florile dalbe, Cântul roteşte pământul, Să cântaţi ca nişte fraţi, Dreptatea izvorului, Vocile primăverii, culegerea de muzică de cult pentru copii Lăsaţi copiii să vină la Mine*.

4. **Valoarea educativă a textelor literare**, urmărind o cât mai mare diversitate tematică. În cazul corurilor de copii, alegerea tematică trebuie să ţină cont de preocupările, de afectivitatea şi vârsta interpreţilor. Astfel, tematica cântecelor va fi: şcoala, viaţa şi preocupările copiilor, excursiile, jocurile, patria şi frumuseţile ei, natura văzută de copii etc. Este imperios necesar ca tematica să corespundă puterii de înţelegere a copiilor la o anumită vârstă şi să aibă un caracter educativ.

5. **Valoarea artistică a lucrărilor, măiestria realizării lor muzicale**. Atenţia dirijorului, în acest sens, trebuie să se îndrepte doar asupra lucrărilor cu adevărat valoaroase, excluzând lucrările simpliste, facile, contrafăcute, insuficient realizate. Creaţiile trebuie să placă şi să fie înţelese, în primul rând, de interpret spre a putea fi realizate artistic.

Repertoriul o dată ales nu râmâne imuabil, el trebuie împrospătat permanent cu lucrări noi, în funcţie de preocupări şi de programele de concert. Piesele, cântate de prea multe ori sau care, prin tematică, nu mai corespund actualităţii, trebuie scoase din repertoriu. În acest mod, de la an la an, repertoriul formaţiei se înnoieşte prin înlocuirea treptată a unor piese cu altele noi, de mai mare actualitate, cu o problematică tehnică mai avansată, pe măsura creşterii calitative a formaţiei corale.

Repertoriul coral al claselor II-III (IV) va cuprinde:

- Cântece din folclorul copiilor, cântate la unison;
- Cântece uşoare pentru copii, luate din culegerile de cântece şi din manualele de educaţie muzicală, cântate la unison sau pe două-trei voci egale;
- Canoane la două-trei voci egale;

- Cântece populare adecvate vârstei respective la unison sau într-un aranjament coral accesibil, la două-trei voci egale;
- Cântece din literatura clasică universală şi românească adecvate posibilităţilor de interpretare ale elevilor;
- Cântece legate de anumite anotimpuri şi zile festive;
- Muzică de cult;
- Piese cu acompaniament instrumental şi *a cappella*.

Repertoriul pentru corul claselor V-IX trebuie să cuprindă coruri la unison, coruri la două, trei şi patru voci egale cu un conţinut variat, astfel:

- Cântece şcolăreşti;
- Cântece populare româneşti din diferite ţinuturi şi ale altor popoare, prelucrate pentru cor de copii;
- Piese de compozitori contemporani, români şi basarabeni;
- Coruri preclasice, clasice şi contemporane din repertoriul creaţiei corale universale;
- Muzică de cult;
- Piese cu acompaniament instrumental şi *a cappella*.

La selecţionarea pieselor corale trebuie să ţinem seama de diapazonul vocilor.

Repertoriul coral al claselor IX-XI trebuie să cuprindă:

- Cântece pentru tineret;
- Cântece populare prelucrate pentru cor mixt sau pentru cor pe voci egale;
- Coruri din literatura universală, preclasică, clasică, romantică şi contemporană;
- Fragmente din cantate şi oratorii pentru cor şi orchestră din repertoriul universal şi românesc;
- Coruri din opere;
- Piese cu acompaniament instrumental şi *a cappella*.

Este de dorit să se pună accent pe literatura corală preclasică şi clasică universală şi pe literatura corală românească clasică pentru a permite sensibilităţii muzicale a elevilor să se formeze evolutiv, pregătind-o, gradat, pentru înţelegerea muzicii contemporane, abordată în repertoriu cu mult discernământ.

ELABORAREA PROGRAMELOR DE CONCERT. TIPURILE LOR

În activitatea dirijorală, alcătuirea unui program de concert este adesea foarte anevoioasă. Un program nu poate fi întocmit la întâmplare, chiar dacă am alege pentru el un număr de piese dintre cele mai bune; el trebuie să aibă un scop, o tematică.

Tipuri de programe, frecvente în activitatea formaţiilor corale:

1. ***Programul de concert;***
2. ***Programul spectacolelor festive;***
3. ***Programul de concurs.***

Programul de concert se poate defăşura în două moduri:

a) *Program din două părţi*, cu pauză la mijloc (cu durata de 40-45 min. fiecare);

b) *Program dintr-o singură parte* (cu durata de 40-45 min.).

Aceste **programe,** la rândul lor, pot prezenta caractere diferite:

- *Programe alcătuite în exclusivitate din muzică românească (naţională) sau numai universală;*
- *Programe combinate din muzică românească (naţională)şi universală.*

În alcătuirea **programului de concert** trebuie respectate următoarele criterii:

1. ***Varietatea stilistică***, evitându-se monotonia. Se va evita includerea în program a mai multor piese, una după alta, aparţinând aceluiaşi compozitor sau aparţinând aceleiaşi epoci stilistice; ele trebuie să difere ca gen sau să aparţină unor compozitori diferiţi.
2. ***Varietate de genuri şi forme***. În cazul unor concerte pe genuri sau tematice, evitarea monotoniei va fi determinată de alternanţa formelor, stilurilor şi autorilor.
3. ***Alternanţa tempourilor şi a caracterelor***. Nu se recomandă succesiunea a două piese de aceeaşi factură şi în acelaşi tempo sau tempo apropiat.
4. ***Varietate dinamică***. In acest mod, se menţine trează atenţia ascultătorului şi se pun în valoare potenţele expresive ale formaţiei.
5. ***Varietate tematică***. Tematica conţinutului literar influenţează atât pe interpret, cât şi pe ascultător. Monotonia tematică are ca efect monotonia în interpretare şi dezinteres din partea ascultătorului.
6. ***Alternanţa tonalităţilor***.
7. ***Gradarea treptată a programului***, de la piese de factură mai uşoară spre piese mai dificile.
   - *Se va avea în vedere că lucrările care solicită susţinere şi expresivitate să nu fie plasate printre primele, dar nici printre ultimele.*
   - *Dispunerea pieselor în programul de concert trebuie să urmărească dozarea efortului interpretativ.*
   - *Când concertul se realizează din două părţi se va avea în vedere dozarea lucrărilor până la pauză şi, apoi, de la pauză la final.*
   - *În alcătuirea unui program de concert trebuie ţinut cont şi de vârsta şi preocupările ascultătorilor cărora ne adresăm, de gradul lor de receptivitate şi înţelegere artistică.*

Programul spectacolelor festive se deosebeşte radical de cel de concert, în primul rând, prin numărul pieselor interpretate (3-4 piese, cu durata de 10-15 min.). Programul, în acest caz, trebuie să cuprindă cele mai potrivite lucrări ca tematică cu evenimentul care prilejuieşte manifestarea artistică. Dacă în program intră mai multe coruri, reunite, ele vor deschide şi vor închide spectacolul. Astfel, în funcţie de durata lui, programul mai poate cuprinde: una-două creaţii dedicate evenimentului sărbătorit; o lucrare din literatura corală clasică sau contemporană românească, o prelucrare folclorică.

Programul de concurs se întocmeşte conform indicaţiilor regulamentelor în vigoare, iar dirijorul trebuie să ştie cum să se conformeze acestor indicaţii. Programul cuprinde, de regulă 5-6 piese, diferite din punct de vedere al epocilor stilistice (durata, aprox. 20 min.), printre care şi creaţii din prima jumătate a sec. XIX, creaţii contemporane (semnate de compozitori naţionali) şi creaţii, care aparţin compozitorilor din ţara în care se organizează concursul.

Programul de festival poate avea ţinuta programului de concurs, dar fără a se acorda locuri premiante. Dacă, însă, festivalul poartă numele unui compozitor (de ex. „*Gavriil Musicescu*"), în program vor fi incluse şi una-două creaţii, aparţinând compozitorului al cărui nume îl poartă festivalul.

Se recomandă alegerea unor lucrări mai ample, cu o problematică interpretativă mai complexă, deoarece, în asemenea cazuri, se urmăreşte reliefarea valenţelor tehnico-interpretative ale formaţiei, potenţele ei artistice, nivelul la care se găseşte în momentul respectiv.

Modulul V
ASPECTE ALE ORGANIZĂRII ŞI CONDUCERII FORMAȚIEI CORALE

ASPECTE ORGANIZATORICE ÎN ACTIVITATEA CORULUI

Sala de cor (sala de repetiţii)

Sala, în care se vor organiza repetiţiile corului, trebuie să fie curată, luminoasă. Înainte de începerea repetiţiei, sala trebuie să fie aerisită în scopul creşterii capacităţii de lucru a elevilor. Fiecare corist trebuie să aibă un loc stabil. Aceasta îi disciplinează şi contribuie la educarea simţului de ansamblu.

În timpul interpretării corale se consumă mai mult oxigen, decât în cadrul altor activităţi, de aceea, sala de cor trebuie să fie spaţioasă cu o temepratură între + 16-20 grade; o temperatură prea scăzută provoacă îmbolnăvirea corzilor vocale şi a întregului organism, iar o temperatură prea ridicată – împiedică buna funcţionare a aparatului fonator, uscarea ţesuturilor lui. Este interzisă aflarea elevilor în calea curenţilor de aer, ca şi schimbările bruşte de temperatură.

Încăperile trebuie să fie prevăzute cu scaune şi mese speciale. Înafară de tabla cu portative desenate, pe peretele din faţă trebuie să fie expuse regulile coristului, care vor fi respectate de elevi.

REGULILE CORISTULUI:

În timpul interpretării, staţi în picioare sau aşezaţi, cu spatele drept, cu pieptul scos uşor înainte. Dacă cântaţi în picioare, braţele trebuie lăsate în jos pe lângă corp, iar dacă interpretaţi aşezaţi, atunci braţele trebuie ţinute liber pe genunchi. Capul trebuie să fie ţinut drept, cu privirea înainte, urmărind mişcările dirijorului;

1. Trebuie să respiraţi corect. Inspiraţi fără zgomot, fără a ridica umerii. Expiraţi atent, fără grabă. Dozaţi-vă respiraţia în aşa mod, încât să fie egală pe parcursul întregii fraze muzicale. Nu luaţi aer la mijlocul cuvântului;
2. Când cântaţi, deschideţi gura liber, buzele trebuie să fie active, elastice, mobile. Pronunţaţi cuvintele clar, corect şi expresiv;
3. Când cântaţi în cor, ascultaţi vocea colegilor de alături. Vocea voastră nu trebuie să se deosebească de a lor. Aveţi grijă ca vocea să vă sune frumos, plăcut;
4. Gândiţi-vă la conţinutul textului literar şi interpretaţi creaţia expresiv;
5. În cântul pe două sau mai multe voci, cântaţi la fel ca şi colegii din vocea respectivă;
6. Începeţi şi încheiaţi creaţia corală la semnul dirijorului:
7. Manifestaţi o atitudine conştiincioasă faţă de toate disciplinele muzicale şi de cultură generală;
8. Păstraţi-vă cu multă grijă vocea. Nu consumaţi seminţe de floarea-soarelui, apă rece, îngheţată etc.; ele sunt dăunătoare pentru vocea şi auzul vostru;

9. Stimaţi-vă colegii, ajutaţi-i pe cei mai slabi, fiţi prietenoşi. Păstraţi inventarul şcolii. Întotdeauna, fiţi cinstiţi, amabili.

Ar fi bine ca pe pereţii sălii de cor să fie afişate portrete ale compozitorilor clasici şi contemporani, care au compus muzică pentru copii. În clasa-cabinet de cor este necesar să fie un pian bine acordat.

De asemenea, în clasă trebuie să fie un dulap, în care se vor păstra toate partiturile corale.

Este nevoie ca în clasă să fie un televizor, un computer ş. a. pentru a facilita însuşirea repertoriului, lărgirea cunoştinţelor despre muzică ale elevilor.

Practicabilele pentru cor

Un cor de 50-60 de corişti trebuie aranjat în scenă pe practicabile în trei-patru rânduri în formă de şah. Distanţa dintre corişti trebuie să fie normală, comodă. Înălţimea fiecărei trepte să nu fie mai mică de 30 cm, încât feţele coriştilor din ultimele rândurile să fie văzute de publicul auditor. Astfel, sunetul produs de orice corist pătrunde clar în sala de concert şi, în acelaşi timp, asigură fiecărui corist posibilitatea de a urmări, fără efort, gesturile dirijorului. Pupitrul dirijorului şi vestimentaţia coriştilor în cadrul concertelor.

Sala de repetiţii a corului va fi prevăzută, neapărat, cu un pupitru pentru partiturile dirijorului de cor. Dirijorul trebuie să fie văzut de către fiecare corist şi el, la rândul său, să poată cuprinde cu privirea întreaga formaţie.

Ţinuta vestimentară a unei formaţii corale în cadrul unui concert este foarte importantă. Ea trebuie să corespundă vârstei colectivului, să fie cusută cu gust, în culori potrivite şi să reprezinte formaţia.

PROCESUL DE LUCRU LA O PIESĂ CORALĂ. STUDIUL INDIVIDUAL ŞI STUDIUL PE PARTIDE CORALE

Cele trei etape de lucru la o piesă corală:

- **Studiul individual al piesei corale de către dirijor, formarea viziunii interpretative și dezvoltarea unor mosalități de obținere a rezultatului artistic, elaborarea planului de lucru asupra creației;**
- **Realizarea viziunii interpretative în procesul de repetiție cu formația corală;**
- **Interpretarea în concert, prestația artistică**.

STUDIUL INDIVIDUAL AL PIESEI CORALE DE CĂTRE DIRIJOR

Partitura – „reprezentarea grafică a unei opere mzuicale plurivocale, realizată prin intermediul notației muzicale" – a apărut în secolele XIV—XV. Primele partituri tipărite, care ne-au parvenit, datează din anul 1537 și reprezintă niște motete de Ph. Verdelot. În decursul istoriei, ea a evoluat, ajungând astăzi la un sistem de portative – două sau mai multe, în funcție de numărul vocilor – unite prin acoladă. Uneori, se notează și câte două voci pe un portativ.

Indiferent de forma în care se prezintă, partitura reclamă din partea dirijorului un studiu profund și temeinic. Numai cunoașterea până în cele mai mici detalii a partiturii îi conferă dirijorului posibilitatea traducerii ei auditive în sensul dorit de compozitor, în sensul înțelegerii ideilor și sentimentelor inserate de acesta în ea. Cunoașterea pe dinafară, în așa fel încât, după cum afirma Hans vo Bülow „să ai partitura-n cap și nu capul în partitură", dă mare libertate de acțiune dirijorului și impune interpreților și publicului. Pe de altă parte, temeinica cunoaștere a partiturii conduce la economisirea unui prețios timp în repetiții.

În viziunea dirijorului Pavel Cesnokov, studiul individual al piesei corale de către dirijor este prioritar și, în acest context, recomandă ca acesta să rețină un adevăr simplu: „Nu poți să înveți pe cineva ceea ce tu însuți nu știi/cunoști. Asimilarea prealabilă detaliată și aprofundată a creației muzicale reprezintă datoria dirijorului".

Aceleași exigențe sunt formulate și de dirijorul Nicolae Găscă, care subliniază că doar „cunoașterea până în cele mai mici detalii a partiturii conferă dirijorului posibilitatea traducerii ei auditive în sensul dorit de compozitor, în sensul înțelegerii ideilor şi sentimentelor inserate de acesta în ea".

Studiul partiturii implică un bogat bagaj de cunoştinţe de cultură generală şi muzicală, şi solicită un mare volum de muncă, desfăşurat pe parcursul mai multor etape, fiecare vizând însuşirea unui anume element al partiturii:

1. ***Citirea vizuală a partiturii, pe baza auzului interior;***
2. ***Executarea partiturii la pian, în scopul formării unei imagini clare asupra lucrării;***
3. ***Asimilarea vocală a partiturii (cântarea vocilor, a acordurilor pe verticală);***
4. ***Analiza partiturii corale din punct de vedere literar, a conţinutului de idei şi sentimente;***
5. ***Analiza muzicală a partiturii corale.*** Aceasta vizează studiul elementelor **tehnico-muzicale** şi **vocal-corale**.

STUDIUL ELEMENTELOR **TEHNICO-MUZICALE** va urmări:

1. **Analiza metrică** (stabilirea măsurii şi a schimbărilor de măsură).
2. **Analiza agogică** (stabilirea tempou-lui și variațiile acestuia).
3. **Analiza formei** (clarificarea structurii interioare a edificiului sonor: înțelegerea formei va duce la înțelegerea conținutului).
4. **Stabilirea respiraţiilor şi cezurilor** în raport de forma lucrării muzicale şi textul literar, realizându-se o perfectă concordanță între respirațiile și opririle cerute de text și cele de muzică, între punctuație și respirație.
5. **Analiza armonică** este o condiție *sine qua non* (esențială) în înțelegerea, cunoașterea și însușirea unei partituri. În analiza armonică a unei partituri se urmărește:
   - stabilirea tonalităţii sau a modului iniţial şi final;
   - modulaţiile şi procedeele de modulaţie;
   - planurile tonale din desfăşurarea lucrării;
   - semicadențele și cadențele finale;
   - înlănţuirile acordice și modul de rezolvare a disonanțelor;
   - notele melodice străine de armonie;

- acordurile și înlănțuirile acordice cu funcție expresivă deosebită în desfășurarea discursului muzical, în vederea reliefării lor în interpretare;
- mersul basului și starea acordurilor, în vederea evitării în execuția corală a unor schimbări armonice care ar putea surveni printr-o execuție insuficient reliefată a basului.

6. **Analiza polifonico-modală**. Aceasta vizează modul cum sunt asociate şi îmbinate liniile melodice: eterofonic, polifonic, omofonic sau complex. Acest tip de analiză este utilă pentru înțelegerea construcției muzicale, dar și în procesul de realizare practică a acesteia, în sensul determinării asemănărilor dintre voci pentru efectuarea cuplajelor în repetiții, a raportului dintre voci, pentru stabilirea sunetelor de legătură la trecerea melodiei de la o voce la alta, a dimensiunii și structurii melodiei, spre a stabili modul de lucru și reluările în repetiții.

În lucrările de factură contrapunctică se va ţine cont de:

imitaţiile şi tipurile lor: simple, canonice, directe sau inverse, la ce interval sunt expuse;

disonanţele și modul de rezolvare a acestora, determinând palnurile sonore dintre vocile între care se crează acestea.

7. **Analiza dinamicii**.

Plecând de la criteriile cunoscute – registrele vocilor, genul și caracterul piesei, stilul autorului și epocii, sensul textului, dimensiunile ansamblului, forma lucrării, modalitatea de scriitură – vom stabili, mai întâi, nuanțele fixe ale fiecărei secțiuni în parte și, apoi, pe cele mobile, pe baza punctelor culminante ale motivelor, frazei, perioadei și lucrării, vizând o creștere dinamică până la ele și o diminuare sonoră după atingerea lor.

8. **Frazarea**.

Analiza se va extinde asupra raportului dintre text și muzică, vizând o deplină concordanță dintre sensul expresiv al textului și cel al muzicii.

STUDIUL ELEMENTELOR **VOCAL-CORALE** are în vedere:

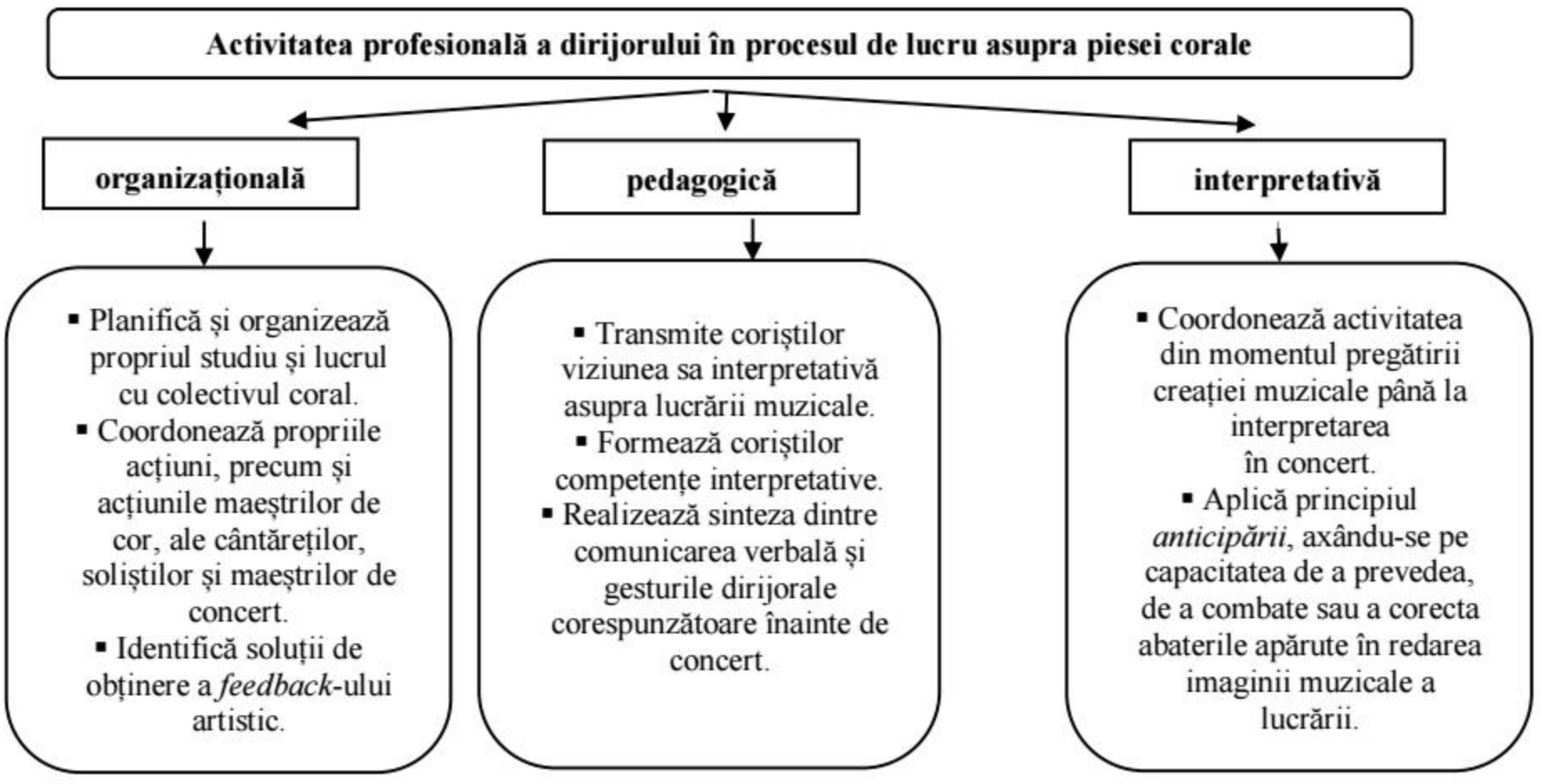
1. **Diapazonul vocilor**, în funcție de care vom vedea dacă piesa este sau nu accesibilă formației noastre corale.;
2. **Tesitura şi registrele frecvent utilizate**.
   Ne vom da seama, de la bun început, de dificultățile vocale pe care le implică lucrarea muzicală respectivă. Din dorința de a evita dificultățile vocale cauzate de utilizarea prea mare a registrelor extreme – acut, la soprane, grav la bași, se recurge, uneori, la modificarea tonalității originale (mai jos sau, mai rar, mai sus cu un semiton sau chiar cu un ton).
3. **Intervalele şi pasajele dificile intonaţional**.
   Studiul lor implică găsirea mijloacelor de rezolvare și însușire corectă și rapidă a unor asemenea pasaje.
4. **Pasajele dificile din punct de vedere ritmic**, găsindu-se modalități de clarificare și realizare practică a lor.
5. **Asemănările dintre voci** în vederea realizării cuplajelor, preluării tonului, reluărilor în repetiții.
6. **Vocalitatea textului şi problemele de emisie**, privind:
   - închiderea sau deschiderea unor vocale în raport cu sensul textului;
   - culoarea vocală de ansamblu;

- caracterul sonorității cerut de text: mai luminoasă, mai întunecată.

7. **Articulația și dicția**.
   Analiza problemelor de dicție trebuie făcută foarte minuțios, silabă cu silabă, consoană cu consoană, cu adnotările de rigoare în partitură.
8. **Învățarea vocilor pe text**.
   Nu este, neapărat, nevoie ca dirijorul să posede o voce calitativă deosebită, frumoasă și amplă. Importantă este execuția corectă tehnic: intonațional, ritmic, agogic, dinamic, *legato* sau *staccato*, cu respirațiile și cezurile stabilite și deosebit de expresivă. Fiecare voce trebuie gândită și cântată așa cum va trebui să sune ea în concert.
9. **Stabilirea liniei dirijorale**.
   Aceasta este firul conducător al dirijorului în procesul dirijării unei lucrări muzicale și este formată din linia melodică în trecerea ei de la o voce la alta, corelată cu structura frazelor și jaloanele armonice cadențiale și semicadențiale, principalele întăriri de factură armonică sau polifonică ale vocilor, sunetele și acordurile cu rol deosebit de expresiv în desfășurarea muzicală. Însușirea liniei dirijorale pe dinafară trebuie corelată, în mod obligatoriu, cu dinamica ei, cu dinamica vocilor ce o compun.
10. **Stabilirea gesticii** (însuşirea tactării şi dirijării piesei corale).
    Dirijorul trebuie să găsească cele mai potrivite gesturi pentru a exprima sensul muzicii, a celor mai clare și precise, mai plastice și mai expresive, în strictă concordanță cu sensul muzicii. Gestica trebuie să fie stabilită în conformitate cu principiul economiei de mijloace. De asemenea, ea trebuie să fie susținută de o mimică adecvată, determinată de trăirea afectiv-emoțională a dirijorului, de imaginația sa creatoare.
11. **Alcătuirea planului de repetiție**. Acesta trebuie să vizeze:
    - Alegerea excerciţiilor de cultură vocală în dependenţă de problemele vocale concrete, reclamate de lucrarea muzicală;
    - Concretizarea ideilor principale privind prezentarea autorului şi a lucrării;
    - Stabilirea, în raport de scriitură şi planuri melodice, a modalităţii de lucru: pe partide, pe grupe de voci, în ansamblu, modalitățile de ansamblare;
    - Modul de fragmentare pentru lucru în repetiţii;
12. **Determinarea problemelor**, care vor fi rezolvate în procesul de lucru pe fragmente și, apoi, în ansamblu.
13. **Audierea lucrării în interpretarea altor dirijori şi formaţii**.
    Trebuie precizat că o lucrare muzicală nu se învață nici muzical, nici dirijoral, audiind repetat o înregistrare audio sau video. Orice artist interrpet trebuie să-și contureze o concepție interpretativă proprie asupra unei opere de artă. Rolul audiției constă în oportunitatea de a compara diverse interpretări, analizarea lor critică. De asemenea, în timpul audiției ne putem imagina gestica necesară transpunerii muzicale.
14. **Pregătirea ştimelor pentru cor**.

ACTIVITATEA PROFESIONALĂ A DIRIJORULUI ÎN PROCESUL DE LUCRU ASUPRA PIESEI CORALE

În procesul de pregătire a unei creații muzicale, activitatea dirijorului presupune, după Liubovi Sapojnicova, o structură etapizată, fiecare etapă având specificul său, condiționat de scopul fixat, sarcinile și mijloacele de realizare. Astfel, cercetătoarea evidențiază trei componente de bază, prezente la fiecare etapă de lucru a dirijorului: *organizațională, pedagogică și interpretativă*.



Pentru a reuși să monitorizeze cu succes toate aceste activități importante în procesul de lucru cu formația corală, dirijorul trebuie să demonstreze, în permanență, stăpânirea unei bune pregătiri profesionale și psihopedagogice, a unei culturi interpretative de cea mai înaltă calitate artistică.

DESFĂŞURAREA REPETIŢIEI CU FORMAŢIA CORALĂ DE COPII

În şcolile de cultură generală, gimnazii, licee, şcoli de muzică etc., cântul coral contribuie la realizarea educaţiei muzicale, estetice şi etice a elevilor.

Repetiţia începe, de regulă, cu **vocalize pentru exersarea vocii**, care nu trebuie tratate doar ca o gimnastică a corzilor vocale, ci ca un mijloc de a însuşi baza tehnică a cântului vocal-coral. La repetiţiile ordinare nu trebuie făcut abuz de exerciţii de cultură vocală pentru a nu surmena vocile firave ale copiilor.

După exerciţiile de cultură vocală se cântă una-două lucrări corale cunoscute de cor în scopul fixării liniei interpretării, a frazării pieselor respective şi a antrenării interesului corului în vederea pregătirii asimilării materiei noi.

Repetiţia va continua cu însuşirea noului cântec coral. Studierea creaţiilor corale se efectuează pe baza celor trei activităţi principale, cunoscute de la lecţia de educaţie muzicală:

- ***Prezentarea creaţiei, care se va studia;***

- ***Scurtă analiză şi explicare a conţinutului creaţiei şi a elementelor muzicale din cadrul ei;***
- ***Studierea practică a lucrării prin cânt.***

Analiza şi explicarea conţinutului lucrării, ca şi a elementelor muzicale din cuprinsul ei se realizează într-un mod sumar, în comparaţie cu lecţiile de educaţie muzicală. În cadrul analizei creaţiei se va preciza gama, modul, măsura şi aspectele ritmice sau melodice mai importante din fiecare partidă corală. Ca şi la lecţia de educaţie muzicală, este indicat ca elementele muzicale din creaţia care se analizează să fie intonate de profesor şi de elevi, împreună cu toată formaţia, iar apoi, separat cu fiecare voce, în scopul facilitării studierii practice a creaţiei.

Studierea practică a creaţiei se recomandă să să efectueze prin solfegiere, urmată, imediat, de cântarea cu text. Elevii primesc partituri sau ştime şi solfegiază lucrarea respectivă. Dacă piesa este mai dificilă, atunci se va descifra solfegiul cu fiecare voce în parte, corectându-se intonaţia şi ritmul. În mod practic, studierea unei partituri pe două voci se realizează astfel:

- ***Se începe lucrul cu vocea care are melodia (se poate şi invers), lucrându-se un fragment de o propoziţie sau frază muzicală;***
- ***Se lucrează acelaşi fragment cu cealaltă voce;***
- ***Se cântă, apoi, fragmentul respectiv cu ambele voci. La fel, se procedează şi cu celelalte fragmente, având grijă să le reluăm după studierea fiecărui fragment nou, pentru a nu se uita.***

Când se lucrează cu câte o voce în parte, restul corului urmăreşte, în gând şi după partitură, vocea care cântă. În acest mod, toate vocile lucrează concomitent, ascultându-se reciproc. Acest procedeu dezvoltă auzul armonico-polifonic şi deprinderile muzicale necesare cântării lucrărilor de o asemenea factură.

În procesul de lucru asupra unei creaţii putem să utilizăm un instrument muzical - pianul sau vioara. Instrumentul este utilizat ca: mijloc de demonstrare a lucrării care se studiază, mijloc de susţinere a unei voci în fragmente mai dificile ca intonare, suplinitor al unei voci. Este greşit să se cânte cu instrumentul pe întreg parcursul studierii unei creaţii; acest lucru conduce la însuşirea creaţiei după auz şi împiedică buna formare a deprinderilor vocal-corale corespunzătoare. Lucrările cu acompaniament vor fi, de asemenea, însuşite *a cappela* pentru a antrena auzul elevilor.

După descifrarea corectă a piesei, se trece la lucrul asupra textului literar, cu fiecare voce în parte, corectându-se dicţiunea şi fixându-se nuanţarea, frazarea, expresia partidei respective.

Când lucrarea este finisată în întregime, se recomandă interpretarea ei după memorie (sau un fragment) în scopul dezvoltării memoriei muzicale a elevilor.

În cadrul repetiţiilor corale, pot fi mai multe scopuri didactice:

- ***Însuşirea unei creaţii corale noi;***
- ***Reluarea pentru consolidare a lucrării studiate, la repetiţia precedentă, şi începerea studierii unei creaţii noi;***
- ***Reluarea mai multor lucrări studiate în scopul consolidării lor şi pregătirii unor manifestări corale.***

Se recomandă ca repetiţia să fie încheiată cu interpretarea unei creaţii dintre cele mai îndrăgite de corişti şi care este bine pregătită pentru a fi prezentată în concert. Aceasta îi încurajează pe elevi şi îi stimulează pentru următoarele repetiţii.

Compartimentul II
MANAGEMENTUL COLECTIVULUI CORAL

Modulul I
FINALITATEA ACTIVITĂȚII DIRIJORULUI DE COR
PERSONALITATEA DIRIJORULUI

CALITĂȚILE DIRIJORULUI DE COR
(VOCAȚIA, TALENTUL, PREGĂTIREA PROFESIONALĂ, APTITUDINI PEDAGOGICE)

VOCAȚIA este chemarea ierezistibilă a sufletului, fără de care nu poţi reuşi în cariera artistică. Persoana fără vocaţie va fi, mai degrabă, un pseudo-artist, fără personalitate. Cel ce nu se simte puternic atras spre profesia de muzician va face un lucru de mântuială, agăţându-se, cu orice preţ de muzică. Acest muzician va fi considerat un ratat.

Vocaţia presupune nişte **predispoziţii înnăscute**, care, prin educaţie şi studiu, dau naştere unor ***aptitudini***. De aceea, este necesar ca părinţii şi profesorii să fie foarte atenţi, pentru a nu-i îndruma greşit pe copii. La vârsta copilăriei nu poate fi încă vorba de vocaţie, decât în cazuri cu totul excepţionale (Mozart, Enescu ş. a.), dar cum orice copil trebuie să beneficieze de educaţie muzicală, cu timpul va apare şi vocaţia, acolo unde este cazul.

TALENTUL este îmbinarea **aptitudinilor** unei persoane, care favorizează activitatea creatoare în domeniul tehnicii, ştiinţei, artei etc. Bazându-se pe anumite predispoziţii naturale ale organismului, mai ales, pe particularităţile fundamentale ale sistemului nervos (forţa, echilibrul şi mobilitatea proceselor nervoase), talentul se dezvoltă în cadrul însuşirii activităţii respective, în funcţie de condiţiile de viaţă şi de educaţie. Cu alte cuvinte, ***talentul*** este o aptitudine complexă de nivel superior.

Viitorului muzician îi sunt necesare următoarele **predispoziţii şi aptitudini**: auzul muzical (foarte bun şi bine educat atât cel exterior, cât, mai ales, cel interior), simţul perfect al ritmului (cultivat şi întreţinut, în permanenţă), inteligenţa, memoria, sensibilitatea, temperamentul. Prin studiu şi practică, dirijorul va obţine dexteritatea de a omogeniza vocile, de a crea diferenţieri timbrale, de a crea sonorităţi moi, catifelate sau, dimpotrivă, dense şi robuste. De asemenea, prin studiu şi practică, dirijorul îşi va educa intuiţia tempourilor, simţul ansamblului, capacitatea de a interioriza etc.
Dirijorului i se mai cer putere de muncă, rezistenţă, gest sobru (precis, expresiv), putere de concentrare, pasiune, dăruire, facultăţi care ţin atât de vocaţie, de talent, cât şi de înalta pregătire profesională.

PREGĂTIREA PROFESIONALĂ. Arta dirijorală este una din cele mai înalte forme de activitate ale profesiei muzicale. Prin pregătire profesională înţelegem, în primul rând, studii temeinice de specialitate, alături de o bogată cultură multilaterală, în care cultura muzicală să ocupe un rol de seamă. Studiile de specialitate necesare viitorului dirijor: teoria muzicii, împreună cu solfegiul şi dictatul, istoria muzicii (principalele epoci şi stiluri), cunoaşterea termenilor de dinamică, agogică şi de expresie (în l. română, italiană, franceză, germană ş.a.), citirea în toate cheile, studiile de

ritmică (mai ales, de poliritmie), transpoziţia şi citirea partiturilor, studiul armoniei şi contrapunctului, a formelor muzicale, interpretarea la un instrument muzical (pian), tehnica conducerii corului (gestul dirijoral).

APTITUDINILE PEDAGOGICE. Dacă admitem că dirijorul este, în acelaşi timp, şi educator, modelator de suflete omeneşti, nu greşim dacă-i pretindem să fie şi bun pedagog. Cel dintâi lucru care se cere de la dirijor este să facă din fiecare repetiţie o ***lecţie model***, el însuşi fiind un ***model de comportament*** în faţa oamenilor din societate. Cea mai bună educaţie se face prin exemplul personal.

Repetiţia trebuie să-şi păstreze caracterul de repetiţie, dar este necesar să se desfăşoare după normele pedagogice; pe parcursul ei, dirijorul trebuie să creeeze bune deprinderi coriştilor săi, să ştie a-şi alege piesele pe care le pune în studiu (după valoarea lor estetică şi educativă), să facă prezentarea pieselor şi a compozitorilor în cuvinte calde şi convingătoare, să facă uz de cântarea model.

Dirijorul trebuie să vorbească formaţiei sale asemenea unui ***orator***: expresiv, cu modulări în voce, cu competenţă, cu scopul de a-i impresiona pe ascultători. De la fiecare repetiţie, coriştii trebuie să plece cu noi învăţăminte şi, mulţumită dirijorului, să le fie drag să cânte.

Dirijorul, care nu dă dovadă de ***corectitudine şi loialitate*** în faţa corului său, nu este un bun pedagog. Nu este bun pedagog nici cel care nu dovedeşte modestie, respect faţă de oameni, încredere în ei. Dirijorul îşi va căpăta încrederea corului şi prestigiul prin talentul şi cultura sa, prin comportarea şi capacitatea sa artistică.

O mare calitate, necesară dirijorului, este ***răbdarea***. Ea ne dă un anumit echilibru, ne face să nu ne descurajăm, ne dă tenacitate, stăpânire de sine, ne ajută să nu renunţăm uşor la ceea ce ne-am propus. Răbdarea este un semn al bunului pedagog, mai ales, dacă lângă ea stau pasiunea şi abnegaţia. Dirijorului trebuie să fie un om ***generos***, să-i ajute pe cei ce doresc să înveţe câte ceva de la el, să ofere cu bucurie ceva din ştiinţa şi experienţa sa.

Respectarea partiturii este o calitate a dirijorului care ţine de etica profesională. Dirijorul nu va da un bun exemplu, arătând corului cum se abate de la gândirea compozitorului. El nu este obligat să pună în studiu piese corale care nu-i sunt pe plac, dar o dată luate în lucru, nu trebuie să comită necuviinţa de a le aduce modificări, mai ales, când este vorba de marii maeştri.

Fiecare repetiţie să fie realizată cu folos, pe care doar dirijorul, care este şi un bun pedagog, o poate face.

COMPLEXITATEA PROFESIEI DE DIRIJOR

1. Profesia de dirijor și activitatea de dirijat (ca acțiune): definiții, caracteristici

Profesia de *dirijor* este una dintre cele mai complexe, și deopotrivă, fascinante profesii din domeniul artei muzicale. Pentru o persoană neavizată, *dirijorul*, presupunem, ar fi un simplu „personaj", care face anumite figuri neînțelese cu mâinile (inclusiv, cu bagheta), încercând să conducă colectivul coral sau orchestral într-o execuție de ansamblu, să bată corect ritmul si să inspire muzicienii pentru a interpreta expresiv. Pentru cei avizați, însă, dirijorul rămâne un personaj misterios, învestit cu o cultură muzicală multilaterală, un „magician" (artist) care fascinează prin felul de a conduce formația corală, de a construi sonoritățile, de a-i trezi ascultătorului cele mai sublime trăiri și emoții de intensă vibrație artistică.

Conform *Dicționarului Explicativ Român*, **dirijorul** este 1) „persoana care conduce un cor sau o orchestră, reglând mișcarea, ritmul tonalitatea"; 2) „persoană care conduce execuția unei piese muzicale, urmărind redarea exactă și expresiv-artistică a partiturii" [1]. Definițiile propuse nu cuprind, nici pe departe, calibrul personalității unui dirijor veritabil, care are roluri multiple în fața unui cor sau a unei orchestre.

O definiție mai amplă propune Ion Gagim în *Dicționar de muzică* [2, p. 67], unde **dirijorul** este „muzician care conduce un cor, o orchestră, un ansamblu. Misiunea de bază a dirijorului este de a asigura ritmicitatea interpretării lucrării, a respecta unitatea concepției artistice, a planului interpretativ etc. (în limitele imaginii artistice, concepute de compozitor, dar care poate impune viziunea proprie asupra lucrării".

În ceea ce privește termenul **dirijat** (ca acțiune), acesta este definit de Ion Gagim ca „arta conducerii unui colectiv muzical (cor, orchestră) în procesul de învățare și interpretare a lucrărilor muzicale, una din formele de *interpretare muzicală*. Activitatea dirijorală se fondează pe un sistem de gesturi specifice și pe mimică, acțiuni orientate spre dezvăluirea conținutului lucrării și transmiterea de către dirijor a intențiilor (concepției) artistice" [2, p. 67]. Interpretarea dirijorală este „un act complex de „*recreare*" ce tinde să egaleze virtuțile compoziției însăși", susține dirijorul Eugen Pricope.

Așadar, deducem din aceste definiții că **dirijatul** nu este doar un sistem de *gesturi*, la care face apel dirijorul în funcție de semnele încifrate în partitură, ci reprezintă o formă de *interpretare muzicală* în măsură să preschimbe simbolurile în semnificații sonore (și artistice) în procesul de „decriptare" a mesajului muzical.

„*Dirijatul* este mai complicat decât cântatul la un singur instrument, afirma Pierre Boulez. Trebuie să știi cultura, partitura și să proiectezi ceea ce vrei să asculți". Deși, actualmente, sunt elaborate numeroase studii teoretice cu privire la arta dirijatului, aceasta rămâne încă, după cum s-a exprimat Leopold Stokowski, „una dintre cele mai încețoșate și neclar înțelese domenii ale artei muzicale" [3, p. 5].

2. Complexitatea profesiei de dirijor. Atribuțiile conducătorului de cor

Profesia de *dirijor* este una multiaspectuală, combinată din mai multe profesii conexe: pedagog, psiholog, conducător, actor etc. Caracterul multiaspectual este semnalat și de S. I. Olefir, care menționează că activitatea profesională a dirijorului este axată pe combinarea funcțiilor de *lider* și *organizator*, *gânditor*, *muzician*, *actor* (care joacă rolul principal), *regizor de sunete*, *pedagog* și *educator*, și chiar, *bioenergetician*.

O altă cercetătoare, N. A. Egorova [5], consideră că activitatea dirijorului combină două profesii diferite — cea de pedagog și de dirijor, fiindcă dirijorul soluționează nu doar probleme pur artistice, interpretative, dar și de ordin ***pedagogic***, ***educativ***, ***organizatoric***.

Analizând studiile de referință din domeniul artei dirijorale, semnate de personalități notorii (P. Cesnokov, Gh. Dmitrievski, A. M. Pazovski, K. Ptitsa, D. D. Botez, N. Gâscă ș.a), constatăm că, în viziunea acestora, cerințele înaintate față de pregătirea dirijorului sunt aproape similare.

Astfel, dirijorul trebuie să posede un *auz muzical dezvoltat*, *simț metro-ritmic*, *memorie muzicală*, *reprezentări muzical-auditive* ș. a. De asemenea, este imperios necesar ca dirijorul să aibă

formate competențe de analiză multiaspectuală a partiturii corale, să înțeleagă structura, specificul formei muzicale și mijloacele de expresie utilizate, să poată interpreta profund și cu măiestrie creația muzicală.

În afară de calitățile speciale, o importanță deosebită o au și calitățile sale nemuzicale: psihologice, pedagogice, organizatorice, artistice etc. cu influență compensatorie asupra calităților muzicale ale dirijorului [6, p. 7].

În acest context, aducem pentru comparație viziunile lui Konstantin Pigrov și Klavdii Ptitsa, care reclamă dirijorului un complex amplu de calități profesionale, cu unele idei comune pe anumite filiere. Astfel, Pigrov consideră că dirijorul trebuie să combine următoarele calități:

- *Muzician* (să posede instrumentul, să aibă cunoștințe muzical-teoretice);
- *Specialist, maestru de cor* (cântăreț, să cunoască teoria artei corale și procedee tehnice dirijorale);
- *Pedagog* (să determine posibilitățile tehnice ale colectivului în conformitate cu lucrările muzicale alese în repertoriu, să elaboreze planul de repetiție, să poată transmite cunoștințele sale interpreților);
- *Conducător — leader* (să creeze interpretarea artistică, să aibă aptitudini organizatorice);
- *Artist-interpret* (să poată transmite viziunea sa interpretativă corului, să unească colectivul într-un act artistic unic) [7].

Pe de altă parte, Klavdii Ptitsa [8] este de părerea că dirijorul trebuie să stăpânească un amplu complex de calități profesionale, printre care:

- *Pedagog-organizator*, cu autoritate de conducător în colectiv;
- *Muzician-interpret* înzestrat cu un artistism pronunțat, care să cunoască teoria muzicii, specificul lucrului vocal-coral, literatura corală, să posede auz muzical dezvoltat, să stăpânească *arta conducerii dirijorale*, să poată interpreta la pian;
- Să posede cunoștințe din domeniul culturii generale și profesionale;
- Să aibă calități volitive, să fie exigent cu sine însuși;
- Să poată stabili și menține *contactul artistic* cu colectivul.

În comparație cu Konstantin Pigrov, Klavdii Ptitsa, pe lângă alte aspecte ale pregătirii dirijorale, pune în valoare importanța stabilirii și menținerii ***contactului artistic*** cu colectivul, care este prioritar în atingerea unui nivel interpretativ de înaltă probitate artistică.

DIRIJORUL CA LEADER

În cadrul repetițiilor de ansamblu, dar și în performanța concertistică, se pot întâlni două ipostaze interesante:

1. Muzicienii interpreți pot obține rezultate cu mult peste posibilitățile lor native atunci, când dirijorul are o atitudine de impulsionare către reușită.
2. Cele mai înzestrate ansambluri pot suferi de moral scăzut, lipsă de motivație și expresivitate pasivă datorită atitudinii dirijorului, pasive sau lipsite de interes, pentru un mediu creativ, captivant și antrenant.

Leadership-ul dirijoral se definește prin „modul în care dirijorii își folosesc aptitudinile, cunoștințele și caracterul pentru a crea nu doar un produs muzical, ci și o experiență muzicală

semnificativă. Mai mult decât tehnică, mai mult decât cunoștințe, mai mult decât talent, mai mult decât personalitate – *leadership*-ul este cheia marilor dirijori și a ansamblurilor performante."

Pentru mulți oameni, termenii a dirija și a conduce sunt sinonime – în sfera muzicală și în afara ei. Relația dirijor-ansamblu a fost de multe ori folosită ca exemplu de succes pentru *leadership*-ul organizatoric: „Un lider puternic, carismatic, autocratic, foarte îndemânatic și înțelept (dirijorul), pune la cale un plan (repetiția cu repertoriul care urmează a fi interpretat) pentru organizație (ansamblul) și apoi stabilește modalitatea de a-l face să funcționeze. Pe parcurs, liderul folosește inspirația (discursuri motivaționale și stimulente) la un loc cu constrângerea (sarcasmul, repetiții în plus ca pedeapsă, amenințări de a retrage locurile prețuite – mutare de la un pupitru la altul) pentru a fi sigur că țelul este atins. Aproape orice mijloace justifică rezultatul unui produs excelent (un concert reușit)." Acesta este un procedeu tradițional de conducere descris pas cu pas, și este un procedeu utilizat în prezent de multe organizații, fie muzicale fie de altă natură.

CARACTERISTICI, CALITĂȚI ȘI BENEFICII ALE *LEADERSHIP*-ULUI

Termenul *Leader* este unul din termenii cei mai utilizați, la ora actuală. Dar, mai concret, ce înseamnă să fi lider atunci când vorbim de dirijat? Dintr-un punct de vedere, răspunsul este evident: dirijorii conduc prin abilitățile tehnice, cunoștințele muzicale și carisma personală.

Cum reușesc să definitiveze munca într-un concert reușit, diferă în funcție de dirijor, deși modelul tradițional este acela al unei prezențe autocratice, dictatoriale, ce apelează la orice mijloace pentru a asigura atingerea unei performanțe reușite.

Un dirijor cu o personalitate dominatoare și temperamentală este considerat, de obicei, un *lider*, la fel de puternic precum un perete plin de plachete de la competiții câștigate sau premii pentru recunoaștere profesională – acestea sunt considerate evidențe ale abilității dirijorului de a conduce. Dar toate aceste calități, dobândite pe bună dreptate de către un dirijor, nu pot fi numite calități de *lider*.

Pe lângă tipul de personalitate, premii câștigate, concerte de înalt nivel, mai există și calitatea experienței cântatului, ce trebuie luată în calcul ca element important în definirea calității de *lider* a unui dirijor. Dirijorii se confruntă cu aceleași probleme ca directorii, managerii, părinții sau diriginții.

Prin ce anume se deosebește meseria de dirijor, este vizibilitatea pe care o implică viața artistică, modul de exprimare, precum și contactul cu persoanele din sfera muzicală.

Ce este *leadership*-ul? Definiția lui John Maxwell spune că: „*Leadership*-ul este influență – nimic mai mult, nimic mai puțin."

Atunci când ne aflăm în fața unui ansamblu, ne exercităm influența în multiple moduri. Profunzimea gândirii muzicale a muzicienilor, precum și calitatea experienței lor, sunt reflecții ale modului în care dirijorii conduc repetițiile și concertele. Gradul de implicare la care ei, interpreții, se supun în timpul actului sonor, este strâns legat de cât de mult ne apreciază ca dirijori și conducători ai ansamblului.

Deschiderea ansamblului pentru idei noi și lucrări noi este influențată în mod direct de modul în care noi, dirijorii, afișăm la rândul nostru (sau nu), o atitudine deschisă. Independența lor, de muzicieni capabili să ia decizii creative, este modelată de responsabilitatea pe care le permitem și îi

încurajăm să și-o asume. Pe scurt, strategia noastră de *leadership*, ca dirijori, este suma totală a influenței noastre, exercitată în multiple fațete (moduri).

Într-un mod ciudat, mulți dintre noi – cei care dirijăm – nu ne considerăm ca fiind *lideri*. Ne gândim că liderii sunt cei cu titluri, cu poziții de autoritate; pentru a fi lider, ne imaginăm că avem nevoie de un oarecare dram de notorietate. Iar aceste gânduri sunt rezultatul unei neînțelegeri totale sau parțiale despre ceea ce înseamnă a fi lider.

Dacă principalul criteriu al unui conducător este influența pe care o exercită asupra altora, atunci cu toții suntem lideri, sub o formă sau alta. Cum folosim această influență? Conștientizând diferența dintre a conduce și a gestiona (a administra).

LEADER VERSUS (OPUS) MANAGER

La modul cel mai simplist, a conduce se referă la oameni, eficacitate și creștere, pe când a gestiona (administra) se referă la sarcini, lucruri și eficiență.

Robert P. Neuschel descrie diferența dintre un ***lider*** și un ***manager***, în felul următor: ***Managerul*** este *Cel ce conduce afacerile, cu economie – cu eficiență*", iar „***Liderul*** este *Cel ce merge în față pentru a ghida sau pentru a arăta calea...*".

Câteva atribute comparative despre ***Lider*** și ***Manager***, formulate de către Warren Bennis în cartea intitulată „*Pentru a deveni Leader*":

- *Managerul* administrează, *liderul* inovează.
- *Managerul* este o copie, *liderul* este un original.
- *Managerul* menține, *liderul* dezvoltă.
- *Managerul* se concentrează pe sisteme și structuri, *liderul* se concentrează pe oameni.
- *Managerul* se bazează pe control, *liderul* inspiră încredere.
- *Managerul* are o viziune de scurtă durată, *liderul* are o perspectivă de lungă durată.
- *Managerul* întreabă **cum** și **când**?, *liderul* întreabă **ce** și **de ce**?
- *Manageru*l se concentrează întotdeauna pe limita de jos, liderul privește spre orizont.
- *Managerul* imită, *liderul* crează, unicizează.
- *Managerul* acceptă status quo-ul, *liderul* îl contestă.
- *Managerul* este clasicul solat bun, *liderul* este el însuși.
- *Managerul* face lucrurile bine, *liderul* face ceea ce este bine."

Diferența principală dintre modul de acțiune al unui ***manager*** și al unui ***lider*** se vede în procentul de creștere sau dezvoltare ce se dezvoltă în oamenii și organizațiile pe care le conduc. *Managerii* mențin operațiunile preluate în optimă desfășurare; *liderii* caută întotdeauna moduri de creștere și dezvoltare.

Dirijorul care se prezintă în fața orchestrei (corului) ca ***manager*** este atent la obținerea unui concert respectabil într-un mod cât mai eficient și ordonat; dirijorul care este ***lider***, care conduce ansamblul din acest punct de vedere, are scopuri mult mai îndepărtate, mai profunde. El este atent la întreg procesul de creare a fenomenului sonor, la experiența muzicală, la creșterea tehnică și expresivă individuală a muzicienilor, precum și a ansamblului ca întreg și a dezvoltării întregii organizații muzicale.

Diferența este enormă, deși nu este evidentă la început. *Managerii* buni sunt adesea văzuți ca buni *lideri*, deoarece ei duc la îndeplinire lucrurile, cu consecvență și în timp util. Această abilitate este valoroasă, fiind adeseori recompensată cu promovări, recunoașterea calităților sau oferte pentru posturi prestigioase de conducere. Însă, prin natura sa, **managementul** eficient nu constituie un **leadership** măreț!

Cea mai importantă diferențiere dintre noțiuni – cheia înțelegerii factorului diferențiat – este aceea a faptului că ***managerul*** se ocupă cu îndeplinirea cu succes a tuturor acțiunilor legate de factorul uman, pe când ***liderul*** se preocupă în primul rând, cel mai importat și exclusiv, de factorul uman, de influențarea membrilor ansamblului – ceea ce, inevitabil, duce la inocularea în subconștient a ideeii de schimbare, de posibilitatea de și spre mai bine.

Provocările pe care le întâmpină un dirijor, în exercitarea propriei meserii, sunt serioase, și fiecare trebuie tratate cu seriozitate: **autoritatea, puterea, controlul și constrângerea** sunt calități pe care acesta trebuie nu doar să le dobândească, ci și să le poată stăpâni, deoarece pot cu ușurință să ne orbească și să ne împiedice abilitatea de a fi un bun ***lider***.

Există mai multe moduri în care un dirijor poate folosi calitățile de ***lider***. Unul dintre ele se numește *leadership* servil: „*Leadership*-ul servil se referă la folosirea talentului, aptitudinilor, pasiunilor și a înțelepciunii personale, în moduri ce pot influența și îmbunătăți viața celor din jur, precum și propria viață. A servi se referă la crearea unei legături între două entități al căror potențial poate fi realizat pe deplin doar atunci, când sunt conectate prin ceea ce dirijorul poate să ofere. Muzica din partitură are un potențial uriaș, la fel ca muzicienii din orchestră (cor).

A servi muzicienii ce ți-au fost încredințați nu înseamnă, neapărat, să le oferi ce își doresc, ci mai degrabă să te lupți să le oferi ceea ce au nevoie.” În final, „a fi un ***lider*** servil nu reprezintă ceea ce faci, ci ceea ce ești. Se referă la crearea mediului just, pentru a scoate ce e mai bun din oameni și pentru a le elibera adevăratul potențial.”

Indiferent de modul în care li se va dezvolta cariera muzicală, ca dirijori, ar trebui să ghidăm instrumentiștii pe care îi dirijăm, către propria independență – abilitatea de a gândi și a interpreta muzica, de a ști ce decizii muzicale trebuie luate când se confruntă cu o partitură, precum și dobândirea capacității de a lua acele decizii.

Cerințele necesare pentru a fi un bun lider sunt:

1. Pasiunea pentru propria muncă și aptitudinile profesionale potrivite. Pasiunea ne alimentează viziunea și furnizează energia necesară pentru a putea progresa. Pasiunea ne inspiră arta și învățătura; pasiunea face diferența între o interpretare precisă din punct de vedere tehnic și o experiență muzicală vie. Însă, pentru ca pasiunea să exalteze cu adevărat, ea trebuie cuplată cu aptitudinile muzicale. Toată fervoarea din lume va fi inutilă dacă deprinderile și cunoștințele muzicale de bază sunt lacunare.
2. Un interes autentic pentru oameni. Aceasta este o cerință foarte importantă pentru rolul de ***lider***, deoarece, în lipsa ei, în lipsa unei preocupări legate de oamenii care stau în fața noastră, nu vom putea niciodată fi lideri, în adevăratul sens al cuvântului, fiindcă ne vom concentra mai mult asupra produsului, în detrimentul procesului de elaborare.

Relația *dirijor – orchestră* (cor) este cu totul specială, un parteneriat, precum afirmă Horia Andreescu, „care se construiește pe coordonatele artistice ale raportului ins / grup social. În această fază, componenta psihologică joacă un rol determinant și punerea ei în fapt sonor este plină de ‹tensiuni și relaxări›, așa cum o resimte fiecare în calitate de interpret."

Studiul comunicării între oameni a evoluat, de-a lungul timpului, datorită înțelegerii importanței acestui parametru. Orice comunicare trebuie să aibă un sens. Fără sens, menirea comunicării se pierde, iar importanța sensului este subliniată de afirmațiile reputatului specialist în științele comunicării, Alex Mucchielli: „Toate cercetările moderne arată importanța fundamentală a situației (a contextului, a împrejurărilor etc.) asupra felului în care apare sensul conduitelor umane. Sensul unei expresii umane este elaborat de către diferiții actori prezenți, în funcție de elementele ce constituie, pentru ei, definiția situației în care se află. Există sens atunci când există înțelegere...."

O concluzie importantă a lui Mucchielli prezintă că „a influența înseamnă a manipula contextele situației pentru a crea sensul dorit", însă termenul „manipulare" are, în ziua de astăzi, un sens peiorativ, o conotație mai degrabă negativă. În cadrul științelor comunicării, însă, manipularea se traduce prin „arta de a influența", iar acest aspect se regăsește în cazul oricărui **dirijor**, scopul „manipulării" fiind acela de a determina, în orchestră (cor), o reacție unitară în împlinirea actului artistic al interpretării.

SPECIFICUL ACTIVITĂȚII DIRIJORALE

Analizând activitatea dirijorală (în procesul repetițiilor și în concert), trebuie să avem în vedere caracteristicile ei specifice, printre care:

1. Interpretarea dirijorală se realizează prin conducerea (dirijarea) interpreților, a colectivului coral prin intermediul gesturilor care transmit informație exprsivă;
2. Trăsăturile psihologice ale activității dirijorale sunt condiționate de faptul că „instrumentul" dirijorului este un colectiv de muzicieni, format din mai multe personalități, cu diferite niveluri de pregătire, diferite caractere, temperamente și alte trăsături psihologice;
3. O trăsătură caracteristică importantă a interpretării dirijorale este comunicarea: activitatea muzical-interpretativă reprezintă un schimb de informații între dirijor și colectivul corul;
4. Un rol important în procesul de comunicare îl deține principiul *feedback*-ului. Acționând asupra formației, dirijorul se așteaptă să primească un anumit rezultat creativ, evaluând critic performanța, el controlează eficacitatea acțiunilor sale și face ajustările necesare;
5. Perioada inițială de lucru asupra pieselor corale este realizată de către dirijor în afara contactului cu instrumentul său – corul;
6. Dirijorul ca interpret este un *intermediar* între autor și interpreți. Aceasta determină responsabilitatea dirijorului față de autor, interpreți, ascultători;
7. Activitatea interpretativă a dirijorului este legată de anticiparea permanentă a sonorității, prin urmare, gândirea și auzul intern al dirijorului ar trebui să aibă capacități anticipative și să-și găsească expresia în gesturi dirijorale anticipative;
8. Trăsătura fundamentală a activității dirijoral-corale o constituie caracterul ei multifuncțional, care confirmă faptul că dirijorul, în diferite etape ale activității sale, îndeplinește funcțiile de organizator, profesor, conducător etc.

DIRIJORUL DE PERFORMANȚĂ (DE SUCCES).
Relația dirijor-cor în actul interpretativ de performanță

Dirijorul-interpret are o misiune deosebit de importantă din moment ce interpretarea este actul creator al interpretului. Dacă compozitorul unei creații muzicale trebuie să fie un om înzestrat, să fie sensibil, cult, să stăpânească tehnica scrisului componistic, atunci artisul interpret trebuie să fie un „excelent cunoscător al artei pe care o profesează, să se identifice cu autorul și eroii acestuia, să redea partitura într-un mod cât mai apropiat de gândirea primului ei creator" și să mai aibă „acel *ceva* pe care-l simțim cu toții, dar nu-l putem nici defini, nici exprima prin cuvinte. De la realizarea tehnică a unei piese muzicale, până la acele neobservate *subtilități*, de care sunt capabili marii interpreți, de la ce a indicat compozitorul și până la ce poate exprima interpretul se află un *nesfârșit ocean de expresii*".

Pe lângă aptitudinile muzicale și dirijorale de excepție, dirijorul de *performanță* mai are formate și alte însușiri, care-i înlesnește contactul excelent cu formația corală și-i asigură respectul, admirația și încrederea din partea coriștilor. *Imaginația*, *sensibilitatea*, *simțul umorului*, *diplomația*, *gustul muzical*, *pasiunea pentru meserie*, *profunzimea experienței personale umane*, *inventivitatea*, *stăpânirea de sine*, *politețea*, *bunăvoință*, dar și *severitatea* îl diferențiază de dirijorul cu *competență*.

Activitatea dirijorală corală implică mai multe aspecte: *organizatorică*, *pedagogică*, *artistică* (de interpret). Astfel, viitorul dirijor de cor trebuie să conștientizeze importanța acestei trinități în obținerea unei bune conlucrări cu o formație corală.

Dirijorul cu *performanță* este un bun *organizator* (cunoaște tot ce ține de formarea și conducerea unui colectiv coral), un *pedagog-model* (știe să explice toate dificultățile tehnice pe care le presupune o anumită creație, să demonstreze cum se pot soluționa, să educe coriștii) și un *artist-interpret* desăvârșit (este un mare interpret de cor). Despre calitatea de interpret, pe care dirijorul trebuie s-o stăpânească la cel mai înalt nivel, Pablo Casals menționa: „Dovada cea mai convingătoare a valorii sale este ușurința de a convinge și transmite muzicanților felul său de a vedea".

Un dirijor de *performanță* trebuie să fie „inima" colectivului său coral, acea forță care generează idei, emite energii, în măsură să „unească" într-un gând și o simțire toți coriștii pentru realizarea unei versiuni interpretative de înaltă trăire artistică.

A *dirija un cor* nu înseamnă doar „apropierea" dirijorului de un colectiv coral (care reclamă un anumit gen de diplomație, psihologie, personalitate) sau „*dibăcia*" *meșteșugului gestual*, ci „realizarea unui echilibru permanent între cunoașterea rațională a partiturii și disponibilitatea interioară de a exterioriza (gestual, mimic, pantomimic) *emoții artistice prin imaginile sonore*. Această disponibilitate dă valoare dirijorului.

Un dirijor *performant* știe să conducă ansamblul coral nu prin convingeri verbale, explicative, ci pe cale *empatică*, afectivă. El poate beneficia de admirația și respectul coriștilor săi dacă știe să „risipească" orice neînțelegere sau nesiguranță în abordarea unor pasaje dificile dintr-o creație în procesul de lucru, știe să-și asculte coriștii și să le aprecieze intențiile muzicale, știe să-i motiveze și să le ofere tot sprijinul în realizarea calitativă a actului interpretativ.

Considerăm prioritar să reflectăm asupra relației *dirijor-cor*, sintagmă care trebuie inoculată încă din primii ani de studii tuturor discipolilor care aspiră la formarea și ghidarea unui colectiv coral de performanță. Reușita interpretării unei creații muzicale depinde în totalitate de calitatea acestei

relații, de credibilitatea pe care o are dirijorul în fața cântăreților săi, de capacitatea lui de a convinge formația să-l urmeze în demersul interpretativ. Interpretarea, spunea Petre Crăciun, „transformă semnele partiturii în „fapte" încărcate cu sens și semnificație, în splendori și în extaz". Reflecțiile maestrului subliniază încă o dată importanța pregătirii serioase a viitorului dirijor de cor, vizând atât latura teoretică, tehnică, dar mai ales, cea filosofică, psihologică și afectivă.

Tandemul dirijor-cor este una decisivă în „tălmăcirea" cât mai corectă și expresivă a conținutului unei creații muzicale. De aceea, studentul-dirijor trebuie să cunoască aspectele esențiale ale formării și susținerii unei activități prodigioase a colectivului coral. Oricât de bine nu ar fi pregătit în domeniul dirijatului (teoretic și metodologic), oricât de multe calități profesionale nu ar deține, dacă dirijorul nu reușește să creeze un climat favorabil în colectiv, el nu va izbuti în demersul interpretativ. „Între dirijor și cor, susține Adriana Drăgan, nu se naște o relație de autocrație, ci, dimpotrivă, de conlucrare în slujba conturării unei ființe vii – – sau a unei lumi care are legile ei, pe care corul adoră să simtă că o descoperă el însuși sub mâna dirijorului, „prin propriile puteri" și nu prin învățare sau repetiții prelungite.

Relația dirijor-cor presuspune educarea unui ansamblu coral capabil să reacționeze prompt la indicațiile și sugestiile dirijorului în realizarea unei interpretări artistice reușite. Aceste calități se dezvoltă cu multă migală și depind, în mare măsură, de nivelul intelectual al cântăreților, de dotarea lor natural-muzicală și de dorința de a obține performanțe. Dirijorul Cornel Groza susține că „impresionabilitatea ansamblului este dată de măsura comunicării tehnic-afective dintre *dirijor*, ca propunător a unei atitudini, și *ansamblu*, ca interpret. În măsura în care ansamblul pătrunde mai mult sau mai puțin în sufletul dirijorului, citindu-i sentimentele, reușita poate fi mai mult sau mai puțin deplină".

Așadar, posibilitățile ansamblului de a percepe și a intui sugestiile dirijorului sunt determinante în realizarea calitativă a interpretării unei creații muzicale. Pe de altă parte, în actul interpretativ, rolul dirijorului constă nu doar în convertirea semnelor din partitură în sonorități, ci de a trezi interes și de a modela sufletele interpreților după imaginile sale lăuntrice. Dirijorul îi face pe ceilalți să făptuiască *realul său sufletesc*.

Tandemul dirijor-cor este esențială în procesul de *re-creare* a operei muzicale. Dirijorul ca interpret se angajează într-o acțiune extrem de responsabilă, încercând (chiar și în cazul unor lucrări cunoscute) să creeze modele valorice, asumându-și riscul de a se expune unor critici mai mult sau mai puțin convingătoare. Misiunea dirijorului nu este doar de a „elibera" creația muzicală din starea sa de muzică latentă, transformând-o în starea de muzică vie, ci pătrunderea „în intimitatea ei absolută, acolo unde se ascunde, de fapt, *sufletul autorului*".

Prin efortul conjugat al dirijorului și formației corale, mesajul sonor este transmis publicului, generând în sufletul lor diverse „trăiri"și stări emoționale.

STILURI DE CONDUCERE DIRIJORALĂ

Relația dirijor-cor/orchestră rămâne prioritară pentru toți dirijorii, indiferent de tipul colectivului muzical. De altfel, în opinia lui Leo Ghinzburg, fiecare dirijor profesionist stăpânește, într-o anumită măsură, „*tehnica contactării*", însă aceasta, de multe ori, are loc la nivel intuitiv (inconștient); de aici, și eșecurile frecvente în încercarea de a stabili înțelegere reciprocă cu colectivul de interpreți. În opinia lui Boris Haikin, „stabilirea *contactului artistic* presupune o cale lungă și dificilă". Conducerea profesionistă a formației corale necesită un nivel suficient de stabilitate, metode conștiente și competențe bine formate pentru a obține rezultate artistice de excepție.

Un proces eficient de *comunicare* între dirijor și formația corală poate fi atins prin stabilirea *contactelor psihice* reciproce și de comunicare cu interpreții, prin schimb de informație între parteneri și influență psihologică reciprocă. După structură, caracter și conținut, *contactele psihologice* sunt neomogene și pot fi clasificate în „externe" și „interne".

Esența comunicării dirijorului cu interpreții constă, înainte de toate, în schimbul permanent de informații, de „idei muzicale și impulsuri" (Gh. Rojdestvenski) și în „contaminarea" psihică reciprocă. După K. S. Stanislavski (dar și a dirijorilor Ch. Munch, L. Stokowski, B. Walter ș. a.), una dintre manifestările comunicării poate fi considerată crearea unui „câmp spiritual" deosebit între oameni. În procesul de dirijare a corului/orchestrei nu poate fi realizată delimitarea artificială între interpret-„executant" și dirijor care „dă ordine". Delimitarea acestui proces înseamnă, de fapt, eliminarea comunicării în sine.

În această ordine de idei, se impune examinarea *stilurilor de conducere dirijorală* ca precondiție în dobândirea unei comunicări excelente cu colectivul artistic. Astfel, în *Psihologia dirijatului* de Gheorghe Erjemski [12, p. 56] sunt analizate două tipuri de dirijori, respectiv, două stiluri de conducere a ansamblului de interpreți: *dirijori-dictatori* și *dirijori-democrați*.

Astfel, *dirijorii-dictatori* nu intră în nici un fel de „discuții" cu muzicienii și, în nici un caz, nu acceptă păreri și influențe din partea lor asupra concepției sale artistice. Pentru *dirijorii-dictatori*, orchestra/corul nu este decât un „instrument colectiv".

Abordări diametral opuse față de activitatea de interpretare și conducere dirijorală prezintă *dirijorii-democrați*. Plecând de la propria concepție de tratare/realizare a lucrării muzicale, *dirijorii-democrați* consideră imperioasă susținerea și stimularea ideilor creative ale interpreților, contribuind la stabilirea și menținerea unei atmosfere de colaborare în colectiv.

Fondatorul *stilului „democratic"* de dirijare și conducere a colectivului muzical poate fi considerat marele dirijor maghiar **Arthur Nikisch**, al cărui stil de a conduce orchestra era neobișnuit pentru timpurile sale și uimea publicul spectator de fiecare dată.

Astfel, contemporanii mărturisesc că **Nikisch** avea încredere, întotdeauna, în orchestră și niciodată nu le impunea „*cu forța*" *propria viziune* (subiectivă) asupra lucrării interpretate.

În comunicarea cu orchestranții, el reușea să-i impulsioneze și să-i motiveze ca să participe cu toată ființa la actul artistic. **Nikisch** parcă le-ar fi „*sugerat*" rolul pe care îl au aceștia în procesul comun de creație, reducând dirijarea până la nivelul necesar. El vedea în colaboratorul-muzician „*artistul egal cu el*. În aceasta rezidă puterea lui Nikisch — sublinia Carl Flesch, — în aceasta rezidă taina măiestriei sale dirijorale, trăsătura sa ca om, prieten al muzicianului, nu doar superiorul lui".

De aceeași părere este și **Ghennadi Rojdestvenski** care sublinia că „la modul ideal, orchestra trebuie să fie *interlocutorul genial al dirijorului*".

În același context, el afirma că o interpretare de succes se obține atunci, „când *dirijorul propune* orchestrei viziunea sa asupra creației muzicale și *orchestra oferă*, în schimb, un *feedback* interpretativ colosal, realizând/materializând viziunea artistică propusă sau chiar ceva mai mult. Este puțin probabil ca dictatura absolută a dirijorului să dea un rezultat artistic semnificativ".

De aceea, conchidem că profesionalismul dirijorului se manifestă în măiestria/competența de a găsi limbaj comun cu fiecare muzician/interpret în parte (și cu colectivul, în ansamblu), în efortul de a găsi „liantul" potrivit pentru consolidarea permanentă a colectivului, în construirea și menținerea unor relații reciproce veritabile cu fiecare membru pentru a forma o manieră și un stil inedit de interpretare și a realiza împreună versiuni interpretative memorabile.

FUNCȚII/ROLURI MANAGERIALE ALE DIRIJORULUI (în colectivul coral)

Managementul colectivului coral se definește prin atribuții/funcții sau roluri specifice activității educaționale și artistice. Literatura de specialitate definește următoarele componente:

Planificarea activităților de lucru independent al interpreților; formularea sarcinilor; structurarea conținuturilor esențiale; stabilirea graficului de susținere a partițiilor etc..

Organizarea procesului de pregătire a materialelor și desfășurarea activităților ansamblului coral – extradidactice și artistice; valorificarea potențialului coriștilor și adaptarea formelor și structurilor de organizare la el; instituirea climatului și mediului pedagogic în sala de repetiție.

Luarea deciziilor cu privire la modalitățile de acțiune, alegându-se cele plauzibile realizării obiectivelor propuse.

Determinarea căilor de comunicare cu elevii/coriștii, elaborarea mesajelor, ceea ce asigură un dialog continuu cu elevii/interpreții dintr-un climat educațional/artistic stabil, deschis și constructiv.

Conducerea activității ansamblului coral, direcționînd procesul de continuare a dezvoltării deprinderilor vocale și învățării/însușirii repertoriului în afara repetițiilor/lecțiilor de ansamblu coral, dar și pe cel al formării personalității coriștilor prin apelul la normativitatea educațională/de etică comportamentală.

Coordonarea multitudinii de activități în cadrul repetiției corale, urmând în permanență realizarea unei sincronizări între obiectivele individuale ale coriștilor cu cele comune ale ansamblului coral, evitând suprapunerile sau risipa de eforturi și contribuind la întărirea solidarității și parteneriatului colectivului.

Îndrumarea coriștilor spre cunoaștere și formarea lor firească, prin intervenții punctuale adaptate situațiilor respective, prin sfaturi și recomandări care să susțină comportamentele și reacțiile pozitive ale lor; supravegherea obținerii unei conexiuni inverse, prevenirea situațiilor de criză educațională/comportamentală, corecție și perfecționare.

Motivarea sarcinilor realizate de către coriști prin formele de întăriri pozitive și negative; utilizarea aprecierilor verbale și a reacțiilor nonverbale în sprijinul consolidării comportamentelor pozitive; reorientarea valorică, prin intervenții cu caracter umanist, a tendințelor negative identificate în conduitele coriștilor; încurajarea și manifestarea solidarității cu unele trăiri ale interpreților din cor.

Consilierea coriștilor în afara repetițiilor corului prin sfaturi, orientare culturală, școlară și profesională.

Verificarea coriștilor în scopul identificării stadiului în care se află activitatea de realizare a sarcinilor înaintate de dirijor, precum și a nivelurilor de performanță ale acestora. Controlul nu are decât un rol reglator și de adecvare a activităților și atitudinilor coriștilor.

Evaluarea nivelului în care obiectivele dintr-o etapă sau alta au fost atinse, prin diverse instrumente de evaluare; elaborarea aprecierilor. Judecățile emise vor constitui o bază temeinică a procesului de caracterizare a coriștilor.

Modulul II

FINALITATEA ACTIVITĂȚII MANAGERULUI COLECTIVULUI CORAL

MANAGEMENTUL ŞI MANAGERUL

Istoria apariţiei termenilor de management şi manager:

Majoritatea teoreticienilor în **management** găsesc începuturile managementului la Frederick Taylor şi la Henry Fayol. Unii consideră că au existat şi înaintea acestora specialişti şi practicieni care puseseră în evidenţa elemente manageriale (R. Owen, Ch. Babbage etc). Potrivit unor cercetători, începuturile managementului trebuie văzute în antichitate.

Management este funcţia organizaţională care asigură desfăşurarea eficientă a activităţilor şi care urmăreşte obţinerea nivelului maxim de rezultate prin folosirea optimă a resurselor. Activitatea de management poate avea în vedere grupuri de oameni (echipe) sau procese.

Managementul reprezintă un cumul de activităţi efectuate pentru atingerea obiectivelor organizaţiei într-o manieră eficace şi eficientă prin previziune, organizare, coordonarea, antrenarea şi controlul resurselor organizaţiei.

Această definiţie are avantajul de a specifica cele două elemente de evaluare a rezultatelor managementului, eficacitatea şi eficienţa şi de a nominaliza cele cinci funcţii ale personalului de conducere.

Eficacitatea – (effectivnes) – reprezintă măsura în care organizaţia îşi îndeplineşte obiectivele propuse fiind cel mai critic atribut al managementului. Se caracterizează prin acurateţea cu care se stabilesc obiectivele organizaţiei, managerul eficace selectând doar obiective operante, stabilind apoi ce trebuie să se facă şi cum trebuie să se acţioneze, concentrând resursele în direcţiile respective.

Eficienţa – (efficiency) – sau randamentul poate fi defint cantitativ ca rezultat al utilizării unei cantităţi cât mai reduse de resurse – materii prime, energie, forţă de muncă – pentru a realiza un volum prestabilit de bunuri.

Prin **management** ca **ştiinţă** se înţelege „studierea procesului de management în vederea sistematizării şi generalizării unor concepte, legi, principii, reguli, a conceperii de noi sisteme, metode şi tehnici care să contribuie la creşterea eficienţei activităţilor desfăşurate pentru realizarea unor obiective".

Managementul este considerat în acelaşi timp şi o **artă**, întrucât pe lângă cunoştinţele de specialitate, **managerul** are nevoie şi de talent pentru a pune în practică cunoştinţele acumulate, pentru a adapta sistemele, metodele, tehnicile de management la condiţiile concrete ale obiectivului condus.

Management este, de asemenea, denumirea dată echipei de **manageri** din cadrul unei organizaţii.

Managerul este orice persoană care în virtutea sarcinilor, competenţelor şi responsabilităţilor circumscrise postului ocupat, adoptă decizii prin care influenţează deciziile şi acţiunile altor persoane.

Managerul este persoana care exercită funcţiile managementului potrivit obiectivelor, sarcinilor, competenţelor şi responsabilităţilor specifice funcţiei pe care o ocupă.

Resursele pe care un **manager** le are, în principal, la dispoziţie: timpul, talentul, resursele financiare şi resursele umane.

Ca trăsături definitorii pentru **manageri**, majoritatea specialiştilor admit:

1. multipla profesionalizare, ceea ce implică, pe lângă cunoştinţele solicitate de profesiunea de bază, şi cunoştinţe, calităţi şi aptitudini (specifice managementului) complementare, multidisciplinare;
2. caracterul accentuat creator al activităţilor desfăşurate, managerul fiind confruntat în aproximativ 80% din cazuri cu situaţii inedite.

Trei termeni esentiali în precizarea notiunii de Manager:

- administrare – defineste activitatea de control detionarea a unei organizatii.
- organizarea – coordoneaza si organizeaza activitatile oamenilor.
- autoritatea – are dreptul de a folosi puterea în deplin acord cu propriile responsabilitati

APTITUDINILE MANAGERIALE

Aptitudinile – privite ca însuşiri, caracteristici înnăscute şi dobândite ale managerilor – condiţionează simplitatea şi eficienţa procesului managerial.

După natura lor ele pot fi grupate în trei mari categorii: **conceptuale, tehnice şi umane**.

Aptitudinile de conceptualizare – reflectă abilitatea managerului de a percepe şi înţelege organizaţia ca întreg, dependenţele dintre părţile şi funcţiile ei, de a diagnostica şi evalua diferite tipuri de probleme manageriale. Ele implică procesul gândirii sistemice.

Aptitudini tehnice – foarte concrete, sunt dezvoltate şi accentuate în procesul instruirii managerului. Ele îi permit vehicularea unor metode, procedee şi tehnici specifice domeniului pe care-l coordonează.

Aptitudinile de iniţiere, dezvoltare şi finalizare a unor relaţii umane necesare manifestării relaţiilor cu sursa vitală a organizaţiei: oamenii. Ele permit managerului să imprime oamenilor motivaţii, să mânuiască conflictul şi să coordoneze munca de grup.

Aptitudinile de comunicare – sintetizează capacitatea managerului de a recepta şi transmite informaţii, gânduri, sentimente şi atitudini (sunt importante pentru toate nivelele manageriale).

FUNCTIILE/ROLURILE MANAGERULUI
(Atribuțiile managerului)

Funcţiile managerilor se identifică cu acelea ale procesului managerial şi anume: **planificarea, organizarea, comanda, coordonarea** şi **controlul**.

Planificarea. Este funcţia cea mai importantă a managementului, deoarece reprezintă activitatea de luare a deciziilor. Se stabilesc obiectivele şi cele mai adecvate căi (strategii) pentru atingerea lor. Celelalte funcţii derivă din aceasta şi conduc la îndeplinirea obiectivelor. Rezultatele planificării sunt reflectate în planurile de activitate.

Organizarea. Scopul organizării este să creeze o structură, care să îndeplinească sarcinile propuse şi să cuprindă relaţiile ierarhice necesare. Sintetizând, se poate spune că, în cadrul acestei funcţii, managerii, pe diferite niveluri ierarhice, realizează:

- determinarea activităţilor ce reclamă îndeplinirea obiectivelor;
- gruparea acestor activităţi şi repartizarea lor pe departamente sau secţii;
- delegarea de autoritate, când este cazul, pentru a le realiza;
- pregătirea coordonarii activităţilor, autorităţii şi informarea orizontală şi verticală în structura organizaţională.

Scopul structurii organizatorice este de a permite obţinerea de către personalul firmei a cât mai multor performanţe. Structura trebuie să definească şi să acopere sarcinile pentru a fi îndeplinite, să proiecteze regulile relaţiilor umane.

Comanda. După ce s-au fixat obiectivele, s-a proiectat structura organizatorică şi s-a definitivat personalul, organizaţia trebuie să înceapă să lucreze. Această misiune revine funcţiei de comandă ce presupune transmiterea sarcinilor şi convingerea membrilor organizaţiei de a fi cât mai performanţi în strategia aleasă pentru atingerea obiectivelor.

Coordonarea. **Funcţia de coordonare** permite „armonizarea" intereselor individuale sau de grup cu scopurile organizaţiei. Indiferent de tipul organizaţiei (de producţie, comercială, financiară etc.), fiecare individ interpretează în felul său bunul mers al companiei. Astfel, această funcţie intervine în „aducerea la acelaşi numitor" a interpretărilor respective, plasându-le pe direcţia atingerii obiectivelor de bază ale organizaţiei.

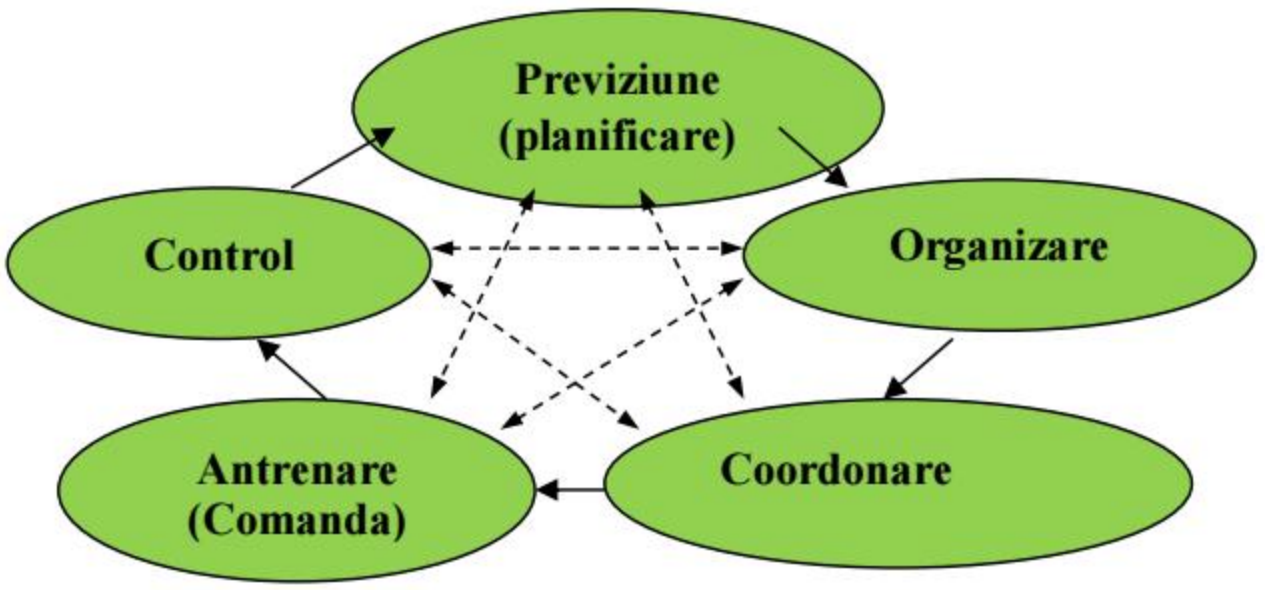
Controlul. În final, **managerul trebuie să verifice dacă performanţa** actuală a firmei este conformă cu cea planificată. Acest fapt este realizat prin funcţia de control a managementului, ce reclama trei elemente:

- stabilirea standardului (limitei, pragului) performanţei;
- informaţia care indică diferenţele dintre nivelul de performanţă atins şi cel planificat;
- acţiunea pentru a corecta abaterile care apar.

Scopul controlului este să menţină firma pe drumul pe care va atinge obiectivul propus. Trebuie facută precizarea că procesul de management nu înseamnă patru-cinci funcţii separate ca activitaţi izolate. În realitate, ele nu se desfăşoară, decât cel mult la înfiinţarea unei organizaţii. De regulă, există o multitudine de combinaţii în desfăşurarea lor. Cu ani în urmă, unii autori adăugau managementului functia de personal (staffing).

Funcţia de personal presupune „umplerea" şi păstrarea, în continuare, a structurii proiectate de către funcţia organizatorică. Ea precizeaza îndatoririle fiecărui post, include inventarierea,

aprecierea şi selectarea candidaţilor pentru diferite posturi. Acum, această funcţie a devenit o specializare a managementului sub denumirea de managementul resurselor umane. Ca atare, fiecare funcţie managerială contribuie într-o anumită măsura la conducere.



STILURI DE CONDUCERE ŞI COMUNICARE MANAGERIALĂ

O clasificare cu patru componente a fost realizată de Rensis Likert:

Stilul de conducere autoritar-opresiv este cel în care cuvântul cheie este **supunerea**; *liderul* poate avea o competenţă profesională scăzută în domeniul respectiv. *Liderul* este înconjurat de un cerc de şefi de departament obedienţi. Foloseşte motivatorii extrinseci, este inflexibil în legătură cu programul şi cu alte detalii, şi aplică sancţiuni dure (cum ar fi concedierea), în mod arbitrar. Comunicarea managerială are loc numai pe verticală, de sus în jos. În schimb, se va dezvolta comunicarea neoficială între angajaţi, cu rolul de „sabotare" a şefului autoritar.

Stilul de conducere autoritar-obiectiv este cel în care cuvântul-cheie este **competenţa**. *Liderul* nu are disponibilitate pentru relaţii personale; el priveşte rezultatele în mod obiectiv şi organizează cu precizie procesul de producţie. Acest tip de *lider* se implică extrem de mult în activitate şi, de aceea, nu deleagă autoritatea. Se situează la o oarecare distanţă de colectiv, deci se vor stabili relaţii separate conducător – fiecare membru al echipei; această caracteristică se completează cu faptul că îi priveşte pe angajaţi ca pe nişte instrumente. Comunicarea managerială se desfăşoară tot de sus în jos, dar nu mai există atmosfera de ostilitate din cazul anterior.

Stilul de conducere democrat-consultativ are ca termen cheie **relaţiile umane**. În acest caz, funcţia de conducere se îmbină cu funcţia de execuţie; consultările cu membrii grupului de muncă sunt periodice (deşi sunt numai consultări oficiale, tip şedinţă). Sunt folosiţi motivatorii de ambele categorii (extrinseci şi intrinseci), iar autoritatea se deleagă într-un mod cunoscut de către angajaţi. Este un *lider* raţional, care însă nu pune accentul pe coeziunea grupului de angajaţi. Fluxul comunicării manageriale are şi sensul de jos în sus, iar angajaţii participă parţial la decizie.

Stilul de conducere democrat-participativ are ca termen cheie **ataşamentul faţă de organizaţie**. Liderul este mai curând un mediator-organizator al grupului de muncă şi al procesului de discuţie/decizie; de fapt, echipa este cea care ia decizia, în problemele care o privesc. Predomină relaţiile şi comunicarea neoficială; *liderul* intervine când apar conflicte, pentru a împăca părţile

adverse. Se folosesc motivatorii intrinseci, iar cei care greşesc sunt ajutaţi de ceilalţi angajaţi să se corecteze.

Autoritatea se deleagă adesea, nu într-un mod clar. Este stilul de comunicare managerială cel mai generos, însă comunicarea, în acest caz, se poate transforma în handicap pentru colectiv (pierderea de timp în discuţii inutile).

Pentru a fi mai operantă, tipologia lui Likert ar putea fi completată şi cu:

Stilul de conducere permisiv laissez-faire, ce are ca termen cheie **structura prestabilită**. *Liderul* are rol de reprezentare în exterior a organizaţiei şi de simbol al organizaţiei pe plan intern. El se mărgineşte în a furniza materialele informative angajaţilor şi a anunţa momentul de început şi de sâarşit al unei sarcini (ciclu productiv). Acest stil de conducere poate funcţiona pe o organigramă clară, cu poziţii, modalităţi de realizare a sarcinilor, sistem de sancţiuni şi recompense foarte clar. Comunicarea managerială este predominant de jos în sus şi intermitentă, iar între angajaţi nu poate fi stabilit un profil clar al comunicării (depinde exclusiv de sociabilitatea acestora).

LEGĂTURA INTRE STILUL DE CONDUCERE ŞI EFICIENŢĂ

Cea mai simplă clasificare a stilurilor de conducere are trei componente: stilul de conducere **autoritar**, stilul de conducere **democratic** şi stilul de conducere **permisiv**.

Stilul de conducere autoritar este cel în care angajaţii nu sunt consultaţi aproape în nici o privinţă la luarea hotărârilor, iar în cazul în care li se dă o sarcină, nu sunt întrebaţi cu cine ar dori să lucreze;

Stilul de conducere democratic este cel în care angajaţii sunt consultaţi în luarea hotărârilor, iar dacă li se dă o sarcină, li se permite să-şi aleagă colaboratorii;

Stilul de conducere permisiv este cel în care predomină rutina, angajaţii nu sunt consultaţi dar nici nu se iau hotărâri importante, iar activităţile „merg de la sine";

Managerul are mai multe roluri pe care trebuie să le indeplinească: interpersonale, informaţionale şi decizionale.

Stilul de conducere autoritar dă rezultate numai pe termen scurt şi datorită unui control sever.

Stilul de conducere democratic dă rezultate mai bune pe termen lung.

Stilul permisiv funcţionează doar de la caz la caz, atunci când predomină rutina şi nu este nevoie de hotărâri importante. Stilul de conducere trebuie să fie adaptat la „vârsta" şi caracteristicile grupului de lucru.

BIBLIOGRAFIE

1. ANDRONIC, Ş. *Organizarea corului de copii*. Chişinău: Literatura artistică, 1983.
2. ANDRONIC, Ş. *Programa de ansamblu coral pentru clasele primare şi gimnaziale ale şcolilor cu profil muzical-coral*. Chişinău: Min. Şt. Şi Înv., 1993.
3. ARSENESCU, D. *Curs de Estetică muzicală* (suport de curs). Bucureşti: Univ. Spiru Haret, Facult. de Arte. Specializarea Pedagogie Muzicală. [online]. [citat 03.05.2015], Disponibil: http://www.spiruharet.ro/facultati/muzica/biblioteca/31852568a1abbcbe61651bedf12a4b9a.pdf , p. 1-46.
4. BENA, A. *Curs practic de dirijat coral*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1958.
5. BOTEZ, D. D. *Tratat de cânt şi dirijat coral*. Vol. I. Bucureşti: Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice, 1982.
6. BOTEZ, D. D. *Tratat de cânt şi dirijat coral*. Vol. II. Bucureşti: Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice, 1985.
7. BRUMARU, A. *Romantismul în muzică*. Vol. I. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din R.P.R, 1962.
8. BRUMARU, A. *Romantismul în muzică*. Vol. II. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din R.P.R, 1962.
9. BUGHICI, D. *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974.
10. CESNOKOV, P. *Corul şi conducerea lui*. Moscova, 1961.
11. CHAILLEY, J. *40.000 de ani de muzică*. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din republica Socialistă România, 1967.
12. CIOCHINĂ, P. *Compendiu de tehnică vocală*. Iaşi: Editura Artes, 2014.
13. CIOLAC, N. *Cercul anotimpurilor*. Cântece pentru copii cu acompaniament la pian. Chişinău: Editura Pontos, 2013.
14. CÎMPEANU, L. *Elemente de estetică vocală*. Bucureşti: Interferenţe, 1975.
15. COMES, L. *Lumea polifoniei*. Bucureşti: Editura muzicală, 1984.
16. CONSTANTIN, M. *Arta construcţiei şi interpretării corale*. Bucureşti: Electrecord, 1983.
17. CRISTESCU, O. *Cântul*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1963.
18. DERCACI, T. *Dirijorul de cor*. Chişinău: Lumina, 1988.
19. DRĂGAN, A., DRĂGAN, O. V. *Curs de dirijat coral*. Bucureşti: Editura Fundaţiei România de Mâine, 2007.
20. DUMITRIU, G. *Cântul liturgic ortodox în creaţia corală a compozitorilor români*. Iaşi: Editura Artes, 2013.
21. GAGEA, P. *Curs de dirijat cor şi ansamblu coral*. Bucureşti: Editura Fundaţiei România de Mâine, 2001.
22. GÂSCĂ, N. *Arta dirijorală*. Dirijorul de cor. Chişinău: Editura Hyperion, 1992.
23. GÂSCĂ, N. *Arta dirijorală*. Tehnica dirijorală. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1982.
24. GÂSCĂ, N. *Unitate şi diversitate în spiritualitatea creştină reflectate în muzica corală liturgică*. Iaşi: Editura Junimea, 2004.
25. GÂSCĂ, N. *Interpretarea muzicii corale*. Iaşi: Editura Junimea, 2004.

26. GROZA, C. *Tandemul dirijor-cor sau năzuinţa spre performanţă*. Cluj-Napoca: Mediamusica, 2007.
27. HACHI, S. *Metodica predării bazelor dirijării corale*. Chişinău: Editura Lumina, 1992.
28. HERMAN, V. *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1982.
29. HRUBARU, I. *Formaţii corale în şcoala primară şi gimnaziu*. Cum înfiinţăm corul de copii, metode, exerciţii, repertorii. Iaşi: Editura Artes, 2011.
30. HRUBARU, I. *Muzica vocală în şcoala primară*. Corul de copii, exerciţii muzicale cu text, repertorii. Iaşi: Editura Artes, 2012.
31. LUPU, J. *Educarea auzului muzical dificil*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1988.
32. MAMOT, E. Educarea auzului muzical prin intermediul sistemului relativ de solmizare. Chişinău: Baştina-Radog, 2003.
33. MAMOT, E. *Ţine-mă, dorule lin*…Piese corale. Chişinău: Editura Grafema Libris, 2008.
34. MAMOT, E. *Vreau să cânt şi eu*. Caietul II. Creaţii pentru voce şi pian pentru elevii claselor primare. Chişinău: 2014.
35. MAMOT, E. *Noi desenăm şi cântăm*. Corul popular de copii de la Şcoala republicană specială de arte plastice „Mugurel". Chişinău: Notograf Prim, 2016.
36. MARINESCU, M. *Compendiu de estetică şi stilistică muzicală*. Bucureşti: Editura Fundaţiei România de Mâine, 2007.
37. MATEI, S. *Cântece metodice*. Clasele I-IV. Bucureşti, Editura Aramis, 2009.
38. MORARI, M. *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*. Chişinău: Editura Epigraf, 1998.
39. MORARU, E. *Clopote astrale*. Comozitorul şi dirijorul Teodor Zgureanu (monografie). Chişinău: Editura Pontos, 2004.
40. MORARU, E. *Metodologia lucrului cu formaţiile corale de copii* (suport de curs). Chişinău: Biblioteca AMTAP, noiembrie 2011, 74 p.
41. MORARU, E. *Teoria artei corale* (suport de curs). Chişinău: Biblioteca AMTAP, noiembrie 2011, 57 p.
42. MORARU, E. Modalităţi de formare a culturii vocale la elevii de vârstă şcolară mică. **În:** Conferinţa Ştiinţifică Internaţională, *Pledoarie pentru educaţie – cheia creativităţii şi inovării*, I. Ş. E., 3-4 noiembrie 2011, 5 p.
43. MORARU, E. Pe aripile cântecului. **În**: Mamot, Eugen. *Bună dimineaţa, soare*. Culegere de creaţii vocal-corale pe versurile lui Grigore Vieru. Chişinău: Editura Notogram Prim s.r.l., 2014, p. 3-4.
44. MORARU, E. Muzica sacră în repertoriul formaţiilor corale studenţeşti din învăţământul artistic din Republica Moldova. **În**: *Buletin informativ*, nr. 21-22, Bucureşti: Asociaţia Naţională Corală din România, 2014, p. 245-253.
45. MORARU, E. Reflecţii asupra Festivalului Naţional de Interpretare Corală „*Gavriil Musicescu*", ediţia a III-a (2013), Chişinău, Republica Moldova. **În**: *Buletin informativ*, nr. 21-22, Bucureşti: Asociaţia Naţională Corală din România, 2014, p. 277-282.
46. MORARU, E. *Festivalul Naţional de Interpretare Corală „Gavriil Musicescu", ediţia a IV-a, 7-8 mai 2015*. Buletin informativ. Chişinău: „Tipografia-Sirius" SRL, 2015.
47. MORARU, E. Aesthetic valences of choral music from the perspective of training the future choral conductor. Abstract. **În**: Conferinţa Ştiinţifică Internaţională *Etic şi estetic în dezvoltarea*

personalităţii. Educaţie şi modelare personală prin artă, ediţia a VI-a, 15 mai 2015, Institutul de cercetări Economice şi Sociale „Gh. Zane", Departamentul Psihologie-Pedagogie, Academia Română, filiala Iaşi, 2015, p. 31.

48. MORARU, E. Valenţele estetice ale muzicii corale din perspectiva formării dirijorului de cor. **În:** *Etic şi estetic: Modelare personală prin artă*. Volum colectiv – II, coord. Marinela Rusu. Iaşi: Ars Longa, 2015, p. 263-281.
49. MORARU, E. Postfaţă. **În**: Andronic, Şt., Vieru Gr. *Să trăiască visele*. Chişinău: Editura Pontos (Tipogr. „Print-Caro"), 2016, p. 925-926.
50. MORARU, E. Repere metodologice privind formarea viitorului dirijor şi interpret de cor. **În**: *Valorificarea strategiilor inovaţionale de dezvoltare a învăţământului artistic contemporan*, Materialele Conferinţei ştiinţifico-practice internaţionale, Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălţi, 2015. Bălţi: Tipografia Indigou COLOR, 2016, p. 29-38.
51. MORARU, E. *Festivalul Naţional de Interpretare Corală „Gavriil Musicescu", ediţia a V-a, 3-5 mai 2017*. Buletin informativ. Chişinău: „Tipografia-Sirius" SRL, 2017.
52. MORARU, E. Festivalul Naţional de Interpretare Corală „*Gavriil Musicescu*" la cea de a V-a ediţie, 3-5 mai 2017, Chişinău, Republica Moldova. **În**: *Buletin informativ*, nr. 27-28, Bucureşti: Asociaţia Naţională Corală din România, 2017.
53. NEVOIE, V. *Când inimile cântă-n cor*. Chişinău: Fundaţia „Draghiştea" (Tipografia Reclama), 2016.
54. POPESCU, M. *Muzicieni basarabeni afirmaţi în România*. Bucureşti: Editura Muzicală, 2014.
55. POPOVICI, D. *Muzica corală românească*. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din republica Socialistă România, 1966.
56. RĂDULESCU-PAŞCU, C. Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi muzicologilor din România, 1998.
57. TRUICULESCU, M.-M. *Cântul coral profesionist*. Respiraţia corectă, tehnica de emisie vocală şi interpretarea nuanţată (pentru toate genurile de cânt, de la cântul bisericesc, popular şi de alte genuri, până la cel de operă). Cluj-Napoca: Editura Renaşterea, 2011.
58. USCĂTESCU, C. *Arta cântului*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1989.
59. VACARCIUC, M. *Dimensiunea spirituală a cântului*. Chişinău: Univ. de Stat din Tiraspol, 2009.
60. VACARCIUC, M. *Dezvoltarea spirituală a micului şcolar prin muzică şi cânt*. Ghid metodic pentru studenţii facultăţii de Pedagogie, învăţători şi profesori de Educaţie Muzicală. Chişinău: Centrul ed.-poligr. A Univ. Pedagogice „I. Creangă", 2002.
61. VICOL, I, VANCEA, Z., TIBERIU, A. *Dirijorul de cor*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1955.
62. ZGUREANU, T., MARDARE, M. *Colo-n vale pe imaş*. Cântece pentru copii cu acompaniament de pian. Chişinău: Editura Pontos, 2007.
63. ZGUREANU, T. *Plaiul soarelui Moldova*. Antologie-florilegiu de cântece pentru copii. Chişinău: Editura Pontos, 2010.
64. ZGUREANU, T. *Îndrumări utile pentru dirijori de coruri de copii, de tineret de amatori, omogen şi mixte*. Chişinău: Editura Pontos, 2015.
65. АКСЕНОВА, Л. В. Молдавские композиторы детям. Методический очерк по специальности «хоровое дирижирование». Кишинев:Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств, Б. и. (Tipogr/ „Primex Com" SRL), 2008.

66. АНИКЕЕВА, З. *Как развить певческий голос*. Кишинёв: Штиинца, 1981.
67. БАГАДУРОВ, В. А. *Вокальное воспитание детей*. Москва: АПН, 1953.
68. БАНДИНА, В., ПОПОВ, В., ТИХЕЕВА, Л. *Школа хорового пения для хоровых коллективов младших школьников*. Вып. I. Изд. 2-е. Москва: Музыка, 1973.
69. БАРАНОВ, Б. В. *Курс хороведения*. Учебник. Москва: Российский учебно-методический кабинет по высшему, среднему специального и начальному образованию в области искусств и культуры, 1991.
70. БЕЗБОРОДОВА, Л. А. *Дирижирование*. Москва: Просвещение, 1985.
71. БРЯНСКИЙ, Н. *Метод обучения хоровому пению*. Москва: 1983.
72. ВАРЛАМОВ, А. Е. *Полная метода пения*. Ред. и авт. коммент. Багадуров В.А. Москва: 1953.
73. ВЕЙС, П. *Опыт применения наглядных пособий на уроках сольфеджио. Относительная сольмизация и советская музыкальная педагогика*. Ленинград: Музыка, 1967.
74. ГЛИНКА, М. И. *Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы сольфеджио*. Москва: 1951.
75. ГЛИНКА, М. И. *Записки*. Москва: 1988.
76. ДМИТРИЕВСКИЙ, Г. *Хороведение и управление хором*. Москва: Музгиз, 1957.
77. ДИМИТРИЕВ, Л. Б. *Основы вокальной методики*. Москва: 1968.
78. ЕРЖЕМСКИЙ, Г. Л. Психология дирижирования. М: Музвка, 1988.
79. КАН, Э. *Элементы дирижирования*. Л.: Музыка, 1980.
80. КОНДРАШИН, К. *Мир дирижёра*. Л.: Музыка, 1976.
81. ЛЕВИДОВ, И. И. *Певческий голос в здоровом и больном состояний*, Москва: 1939.
82. ЛОМАКИН,Г. И. *Краткая метода пения*. Москва: 1882.
83. ЛЮШ, Д. *Развитие и сохранение певческого голоса*. Киев: Музична Украіна, 1988.
84. МАЛИНИНА, Е. М. *Вокальное воспитание детей*. Л: 1967.
85. МОРОЗОВ, В. П. *Вокальный слух и голос*. Москва: 1965
86. МЮНШ, Ш. *Я дирижер*. Перевод с французского Н. Н. Савинова. Москва: Музыка, 1982.
87. ОРЛОВ, Г. Древо музыки. Издание второе. Санкт-Петербург: Издательство Композитор, 2005.
88. РОМАНОВСКИЙ, Н. В. *Хоровой словарь*. Изд. 2-е. Ленинград: Издательство Музыка, 1972.
89. ХАЙКИН, Б. *Беседы о дирижёрском ремесле*. М.: Советский композитор, 1984.
90. ЧИШКО, О. *Певческий голос и его свойства*. Л.: Музыка, 1966.